

N. S. a. V. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1952

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE  
E FILOSOFIA DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA  
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
1952

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore : Prof. GUIDO LIBERTINI

Segretario di redazione : Dott. CARMELO MUSUMARRA

## SOMMARIO

N. S. a. V. n. 2

LUGLIO - DICEMBRE 1952

### STUDI E SAGGI

FABIO METELLI: Il campo di indagine della psicologia moderna . . . . .	Pag. 131
CARMELINA NASELLI: Il canto popolare politico nel decennio di preparazione . . . . .	155
ANGELICA ESCHER: Ernesto Wiechert uomo e poeta . . . . .	174

### CONTRIBUTI E DOCUMENTI

GINO VINICIO GENTILI: Ritratti repubblicani in calcare nel Museo Nazionale di Siracusa . . . . .	192
GIUSEPPE AGNELLO: Riflessi svevi nel castello di Scaletta . . . . .	199
FRANCESCO BRANCIFORTI: Un componimento storico di Lanfranco Cigala . . . . .	210

### NOTE E DISCUSSIONI

SALVATORE SANTANGELO: Critica dei testi novissima . . . . .	225
LEONARDO GRASSI: Goethe e il pensiero dell' eterno negli studi del Farinelli . . . . .	233

### PROFILI

GINO RAYA: Ricordo di Gino Ferretti . . . . .	238
---	-----

### RASSEGNE

QUINTINO CATAUDELLA: Rassegna di libri di filologia classica (Platone, <i>Lettere</i> , a cura di A. Maddalena; Bacchylidis, <i>Carmina cum fragmentis post Fr. Blass et Guil. Suess sextum edidit</i> Bruno Snell; Xénophon, <i>Economique</i> , texte établi et traduit par Pierre Chantraine; R. E. H. Westendorp Boerma, <i>P. Ver- gili Maronis, Libellus qui inscribitur Catalepton etc.</i> ; <i>By- zantium</i> , An introduction to East Roman Civilization, edited by Norman H. Baynes and H. St. L. B. Moss; Tertullianus', <i>De Pallio</i> , Tegen de Achtergrond van zijn overige Werken door Dr. J. M. Vis; <i>Hesiod and Aeschylus</i> , by F. Solmsen; <i>Studi di filosofia greca</i> , a cura di V. E. Alfieri e M. Unter- steiner; <i>Studies in Menander</i> , by T. B. L. Webster; G. Méautis <i>Platon vivant</i> ; Aristainetos, <i>Erotische Briefe</i> , Eingeleitet, neu übertragen und erläutert von A. Lesky . . . . .	243
CARMELO MUSUMARRA: L' ultima critica verghiana . . . . .	264
RECENSIONI a cura di Paolo Marletta, Carmelina Naselli, Giulio Natali, Salvatore Pricoco . . . . .	274

*Direzione e Amministrazione*: Biblioteca Facoltà di Lettere, Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

*Prezzi e abbonamenti*: Un fascicolo separato L. 750 (estero L. 1000); abbonamento annuo L. 1300 (estero L. 1500). Un fascicolo arretrato L. 1000; annata completa L. 1500. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Sicularum Gymnasium - Catania.

# SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE  
E FILOSOFIA DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

1952



UNIVERSITÀ DI CATANIA  
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1952





## SOMMARIO

### STUDI E SAGGI

BOTTARI, STEFANO. Natura e visione in Leonardo . . . . .	Pag. 1
ESCHER, ANGELICA. Ernesto Wiechert uomo e poeta . . . . .	" 174
METELLI, FABIO. Il campo di indagine della psicologia moderna . . . . .	" 131
NASELLI, CARMELINA. Il canto popolare politico nel decennio di preparazione . . . . .	" 155
PAPPALARDO, ROSA. Il problema del sentimento nell'estetica ro- mantica e positivistica . . . . .	" 31
SANTANGELO, SALVATORE. La conversione dell' Innominato . . . . .	" 12

### CONTRIBUTI E DOCUMENTI

AGNELLO, GIUSEPPE. Sculture bizantine della Sicilia . . . . .	" 76
" " Riflessi svevi nel castello di Scaletta . . . . .	" 199
BRANCIFORTI, FRANCESCO. Un componimento storico di L. Cigala . . . . .	" 210
DE MIRO, ERNESTO. Eraclea Minoa (primi scavi e prime scoperte) . . . . .	" 54
GENTILI, GINO VINICIO. Ritratti repubblicani in calcare nel Museo Nazionale di Siracusa . . . . .	" 192
NATALI, GIULIO. Un amico siciliano del Carducci . . . . .	" 92
" " Un amore di Giovanni Verga ? . . . . .	" 96
PRIVITERA, PIETRO M. Scolii di origine stoica del codice <i>Venetus A</i> dell' Iliade . . . . .	" 68

### NOTE E DISCUSSIONI

GRASSI, LEONARDO. Goethe e il pensiero dell' eterno negli studi del Farinelli . . . . .	" 233
LO NIGRO, SEBASTIANO. Vincenzo Padula e il folklore . . . . .	" 112
MUSUMARRA, CARMELO. Le rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. I. Vecchia e nuova tragedia. II. Lettura di " Edipo a Colono ". III. Lettura delle " Troiane " . . . . .	" 99
SANTANGELO, SALVATORE. Critica dei testi novissima . . . . .	" 223

### PROFILI

RAYA, GINO. Ricordo di Gino Ferretti . . . . .	" 238
--	-------

### RASSEGNE

CATAUDELLA, QUINTINO. Rassegna di libri di filologia classica . . . . .	" 243
MUSUMARRA, CARMELO. L' ultima critica verghiana . . . . .	" 264

RECENSIONI . . . . .	pagg. 122 e 274
----------------------	-----------------



## IL CAMPO DI INDAGINE DELLA PSICOLOGIA MODERNA \*

**È** ormai universalmente noto che la psicologia è una scienza, e quindi, come tutte le altre scienze, autonoma e diversa dalla filosofia, da cui differisce non soltanto nei metodi di indagine, ma anche e soprattutto nella direzione degli interessi.

Per la psicologia lo studio delle concezioni psicologiche che si succedettero nella storia del pensiero umano, ha un'importanza puramente marginale. Noi ci troviamo dinanzi un campo in gran parte inesplorato, che esercita il fascino dell'ignoto: il nostro interesse non è quindi rivolto al passato, ma al futuro.

Forse la diversità di interessi tra Filosofia e Psicologia è dovuta al differente sviluppo storico delle due discipline: nella Filosofia i giganti del pensiero appartengono al passato, e le loro opere rappresentano altrettante pietre miliari, che nessuno può permettersi di trascurare o dimenticare. Nella Psicologia invece, una crisi di sviluppo, dovuta all'introduzione di una nuova metodologia, ha determinato una rottura con il passato. Come già la speculazione pre-galileiana rispetto alla Fisica, le vecchie dottrine della Psicologia pre-scientifica costituiscono la preistoria della Psicologia.

Ultima figlia della Filosofia, la Psicologia è uscita di minorità

---

\* Questo scritto riproduce, con qualche ritocco ed ampliamento, la prolusione al Corso di Psicologia tenuto alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania, nell'anno accademico 1951-52.

Si tratta, in sostanza, di una presentazione della Psicologia. L'inquadratura bibliografica è costituita — se si prescinde da alcuni scritti miei e dei miei allievi — da una serie di ricerche e di studi particolarmente significativi e perciò ben noti agli psicologi. Da tale scelta, oltre che dal contenuto dello scritto appare la mia adesione all'indirizzo della Gestalt, che considero la più feconda impostazione teoretica e metodologica della moderna Psicologia.

Mi è gradito ricordare qui con riconoscenza il mio maestro C. L. MUSATTI, e gli anni del suo insegnamento all'Università di Padova, in cui egli mi indirizzò nella ricerca psicologica.

meno di cent'anni or sono.<sup>1</sup> Per la peculiarità del suo oggetto essa ha una posizione a sè, per cui pur essendo una scienza biologica, come la fisiologia e l'antropologia, è legata da molteplici vincoli alle scienze morali.

\*  
\* \*

Che cos'è dunque questa nuova psicologia, che si contrappone alla psicologia classica, parte integrante di ogni sistema filosofico da Platone a Herbart?

Secondo la definizione più moderna e più generalmente accettata, la Psicologia è la scienza del comportamento. Ma le definizioni sono utili, acquistano un significato, solo quando si abbiano presenti concretamente il campo d'indagine, i problemi specifici ed i caratteristici metodi di soluzione propri di una disciplina.

Partiamo da una situazione concreta. Sono seduto ad un tavolo, e sul tavolo ci sono libri fogli penna e matita. Di fronte a me è seduto un uomo che sta parlando, dietro a lui vedo una finestra, e fuori un albero e qualche passante. Ma non basta: la stanza è triste, l'ambiente è freddo e scostante, il mio interlocutore ha un'espressione suadente e insincera; io mi sento irritato, e mentre ascolto quanto dice, si fa viva in me una tensione interiore: un impulso a compiere un lavoro di cui si avvicina la scadenza, e che rischio di non arrivare a fare in tempo; e mi appare pure presente, ma in una forma diversa, un'altra stanza, non più elegante di quella in cui mi trovo, ma familiare, e accogliente.

La situazione che abbiamo sommariamente descritta, e che è tra le più comuni, può servire come punto di partenza per illustrare il campo di indagine della Psicologia.

Essa suggerisce anzitutto una suddivisione o classificazione. La descrizione fenomenologica mette infatti in rilievo quella che è stata chiamata la struttura polare del campo.<sup>2</sup> L'individuo che vive la situazione — l'io — non ne costituisce cioè uno degli oggetti allo stesso titolo di altre persone presenti. Egli è il centro del campo, l'elemento di riferimento che si contrappone a tutto il resto.

I fatti stessi ci impongono dunque di distinguere fra l'io e l'ambiente, che vengono in tal modo a costituire due diverse classi di fenomeni. Ma l'io non è statico, non si limita a percepire e a sentire, ma agisce nell'ambiente; lo studio dell'io e lo studio dell'ambiente costituiscono cioè soltanto le premesse per lo studio della

<sup>1</sup> Mi riferisco alla pubblicazione degli *Elemente der Psychophysik* di FECHNER (1860).

<sup>2</sup> Cfr. W. KÖHLER, *Psychologische Probleme*, Berlin 1929, Cap. IV.

condotta. L'ambiente, l'io e la condotta rappresentano dunque il campo d'indagine della Psicologia.<sup>1</sup>

Consideriamo anzitutto l'ambiente. Nella situazione precedentemente descritta l'ambiente è tutto, escluso soltanto l'io: persone e cose.

Che questo sia il concetto originario di ambiente lo dice la stessa etimologia della parola. Tuttavia, gli oggetti che fanno parte dell'ambiente studiato dalla Psicologia sono studiati anche dalla Fisica. In che cosa si distingue dunque l'ambiente psicologico da quello fisico?

La distinzione è semplice: la Psicologia studia quelle fatture dell'ambiente che sono dovute alle funzioni psichiche del soggetto, cioè quello che possiamo chiamare l'ambiente percettivo, mentre la Fisica si propone di studiare le caratteristiche delle cose indipendentemente da tale azione del soggetto.

La considerazione dei due diversi punti di vista, fisico e psicologico è utile, perché mette in evidenza la possibilità di procedere ad un'analisi dell'ambiente psicologico partendo dai dati fisici. È la via seguita da Fechner nella sua Psicofisica, in cui egli studiò quantitativamente il rapporto di funzionalità fra dato fisico (stimolo) e dato vissuto (sensazione). Ma la concezione attuale della realtà fisica è ben diversa da quella di cent'anni fa. Non si tratta più di ridurre un oggetto alle sole qualità primarie: il fisico ha già da tempo rinunciato a trovare le qualità primarie, indipendenti dal soggetto, nel dato percettivo.

Nella celebre descrizione di Eddington il tavolo che ho dinanzi a me è, come oggetto fisico, costituito sostanzialmente dal vuoto, nel quale si muove, con grandissima velocità, uno sciame di cariche elettriche, il cui volume complessivo è meno di un bilionesimo del volume del tavolo. Non insisto nei particolari della descrizione, che certamente sono ormai superati dalle più recenti scoperte della Fisica; ma è certo che le modificazioni attuali o future del quadro non sono tali da incidere sulla fondamentale conseguenza che ne deriva: che cioè questi oggetti che ci circondano, questa materia, con le

---

<sup>1</sup> La suddivisione della Psicologia, che a sua volta presuppone un principio di classificazione dei processi psichici, ha sempre rappresentato uno scoglio per gli studiosi. Il punto di vista adottato qui è personale, e si fonda sul dato fenomenico, che rappresenta il punto di partenza di ogni ricerca.

sue note caratteristiche, sono prodotti della percezione. Lo spiegare come, quando e perchè viviamo in un ambiente di oggetti materiali è dunque uno tra i più interessanti compiti che toccano alla moderna psicologia.

Ma mentre il proplema posto da Fechner è più che mai vitale, altrettanto non si può dire della via seguita, la quale ebbe il torto di imporre alla Psicologia un punto di vista elementaristico tutt'altro che fecondo. Il partire dalla considerazione della molteplicità degli stimoli alla cui azione in ogni momento è sottoposto l'organismo portava infatti a postulare sul piano psichico una quantità di sensazioni distinte le une dalle altre ed a considerare le singole entità che sussistono sul piano percettivo — le cose — come elaborazioni secondarie, "prodotti", di un'attività, percettiva o intellettiva.

Orbene, quest'attività che dalla molteplicità delle sensazioni costruirebbe le cose, noi non la riscontriamo mai; è dunque questa stessa attività un costrutto ipotetico. E non appena si abbandona il punto di partenza di Fechner ci si accorge che tale ipotesi non è per nulla necessaria. C'è sì un'attività intellettuale che non manca di esercitare i suoi effetti sulla nostra immagine della realtà, ma di tale attività noi abbiamo piena coscienza; ed è sul modello di questa reale attività che ne venne postulata un'altra, incontrollata e incontrollabile, che avrebbe l'effetto di trasformare il mondo delle sensazioni in quel mondo che in ogni momento concretamente ci sta di fronte.

Quale è dunque il nuovo punto di partenza per lo studio dell'ambiente psicologico? Il più naturale di tutti gli inizi: l'ambiente percettivo così com'esso è vissuto da chi non sia sofisticato da concezioni filosofiche o da teorie fisiche o psicologiche.

La descrizione fenomenologica dei fatti — così come ci appaiono e non come siamo convinti che siano in realtà — non è compito facile — è infatti lontana dal nostro abituale atteggiamento rispetto alla realtà — ma ha portato i frutti migliori; molti fatti che erano sempre lì, dinanzi a noi, sono stati scoperti e i problemi più vitali sono stati impostati per merito dell'atteggiamento fenomenologico.<sup>1</sup>

Riprendiamo ora il nostro esempio: "la stanza è triste". È possibile che una stanza sia triste? Un tempo la risposta della psicologia sarebbe stata senz'altro negativa. Una stanza non può essere né

<sup>1</sup> Cfr. D. KATZ, *La Psicologia della Forma*, Torino 1950, Cap. IV.

triste né allegra; sono io triste o allegro, e proietto la mia allegria o la mia tristezza sulle cose. Si può obiettare che qualche volta è così, ma più spesso accade che una stanza, o un paesaggio siano allegri o tristi indipendentemente dal mio stato d'animo. Ma non c'è necessità di discutere l'affermazione: possiamo senz'altro attenerci al dato fenomenologico che non abbiamo ragione di rifiutare come non genuino. Si possono moltiplicare gli esempi di queste che chiameremo qualità espressive degli oggetti dell'ambiente psicologico: noi vediamo il cielo minaccioso, un pioppo può apparirci altero, una campagna ridente, un ritmo vivace. Resta invece da spiegare la causa di queste qualità, ed anche la ragione per cui siamo stranamente così restii ad ammettere — anche da un punto di vista meramente constatativo — che esse sussistono nella nostra percezione allo stesso titolo delle qualità primarie e secondarie di Cartesio e di Galilei.

Un principio di soluzione per questi problemi si trova considerando il ruolo che hanno nella nostra vita queste qualità espressive o *qualità terziarie*, come sono state chiamate, ad indicare che più ancora delle qualità secondarie sono legate al carattere fenomenico-percettivo dell'ambiente. Per noi hanno il massimo rilievo quelle qualità delle cose che hanno un significato conoscitivo o si rivelano utili agli effetti pratici: grandezza, peso, forma, colore; le qualità espressive, che non hanno nessuna importanza da questo punto di vista, sono talmente trascurate, che dobbiamo fare uno sforzo e cambiare impostazione rispetto alla realtà per accorgercene. Solo la visione dell'artista si contrappone a questo atteggiamento pratico-conoscitivo e coglie i valori espressivi.<sup>1</sup>

Vi è dunque un atteggiamento costante e caratteristico che porta a trascurare ed a svalutare, in quanto soggettive ed inessenziali alle cose, le qualità terziarie. Solo nell'ambito della fisionomia umana le qualità espressive hanno conservato per noi il loro significato, poichè qui esse hanno un'importanza pratica non trascurabile: noi vediamo l'ira, il desiderio, la preoccupazione e l'affetto in un volto umano, prima di notarne la forma, il colore dei capelli e degli occhi; ed anche per questo la persona è sentita meno come oggetto che come un altro io.

Per quest'aspetto il primitivo differisce profondamente dall'uomo civile. Dagli studi compiuti appare che nell'ambiente psicologico del

<sup>1</sup> K. KOFFKA, *Principles of Gestalt Psychology*, New York 1935, p. 359.

primitivo dominano le qualità espressive<sup>1</sup> ed in particolare quelle che il LEWIN<sup>2</sup> chiamò *Aufforderungscharaktere*, e che potremmo chiamare caratteri esigenziali o valenze: il primitivo vive ogni oggetto con carattere di richiesta: una cosa gli dice mangiami, un'altra fuggi, una terza adorami. Per noi questi caratteri esigenziali sussistono soltanto nell'ambiente del bambino,<sup>3</sup> e poi generalmente svaniscono; noi adulti li constatiamo ancora nei cibi — non è solo nelle favole che il pollo arrosto dice "mangiami," — e qualche volta nei nostri simili, specie in quelli di sesso diverso dal nostro.

Ma questa nostra diversità dai primitivi e dai fanciulli implica una differenziazione profonda. L'uomo civile non sa più capire il linguaggio delle cose: egli riflette di più e vive di meno. Ed a questo diverso atteggiamento deve corrispondere una mutata struttura psichica. Secondo un'ipotesi meritevole di credito, all'atteggiamento dell'uomo civile corrisponderebbe, nella sfera psicofisica, un maggiore isolamento dell'io. Quanto più è accentuato tale isolamento, tanto meno è atto un soggetto a comprendere un'altra persona.<sup>4</sup>

Che le qualità espressive del mondo fenomenico rappresentino un campo d'indagine specifico della psicologia, è di per sé evidente. Ma deve fermarsi qui l'analisi psicologica del mondo percettivo, e devesi considerare pertinente ad altre scienze lo studio degli oggetti quali sono considerati dal senso comune ed anche dalle scienze descrittive?

Mi limiterò qui a mostrare che non è così, e che finanche quelle qualità primarie che la fisica considerò all'inizio il terreno solido su cui fondare le proprie costruzioni scientifiche, rivelano all'analisi fenomenologica caratteristiche ben diverse da quelle che comunemente vi si attribuiscono.

Consideriamo anzitutto una qualità generale, che è di tutti gli

<sup>1</sup> H. WERNER, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Leipzig 1926.

<sup>2</sup> *Vorsatz, Wille und Bedürfnis*, Berlin 1926.

<sup>3</sup> Secondo il WERTHEIMER (*Über Gestalttheorie*, "Symposion", I, 1925) il bambino ed il primitivo percepirebbero il rosso come gaio, eccitante, forte, piuttosto che come una particolare tonalità cromatica. La relazione ego-oggettuale primitiva sarebbe cioè conativa piuttosto che cognitiva.

<sup>4</sup> K. KOFFKA, *Principles of Gestalt Psychology*, op. cit. p. 361. Le donne avrebbero in genere una struttura psichica più unitaria degli uomini. Più volte succede che un uomo si affida al parere della moglie per giudicare il carattere di una nuova conoscenza; ma ben di rado accade il contrario.



oggetti in quanto sono nello spazio. Nello studiare una figura geometrica noi *non* teniamo conto della posizione della figura nello spazio. Un quadrato, girato o spostato comunque dalla sua posizione primitiva, rimane un quadrato e lo stesso quadrato. Questa proprietà, l'isotropia, ci sembra ovvia, ma non lo è affatto. Non è infatti per nulla inconcepibile un mondo in cui regni invece l'anisotropia, in cui cioè le cose si deformino, assumendo forme e dimensioni diverse a seconda della loro posizione nello spazio. Ma apparirebbe assurda l'affermazione che questo strano mondo sia proprio il mondo in cui comunemente viviamo. Invece è proprio così, semprechè diamo alla parola mondo il significato di mondo fenomenico e non quel significato realistico che il profano è abituato ad attribuirvi, e che è invece estraneo al pensiero scientifico.

Se prendiamo un rettangolo con i lati maggiori verticali, in cui la differenza di grandezza fra i lati maggiori e i lati minori sia minima, così che esso si differenzi appena da un quadrato, e lo ruotiamo in modo che diventino verticali i suoi lati minori, esso diviene fenomenicamente un quadrato. Le dimensioni crescono cioè passando dall'orizzontale alla verticale, e diminuiscono passando dalla verticale all'orizzontale.<sup>1</sup>

Si tratta di modificazioni piccole, ma non tali da non poter essere avvertite. Se poi prendiamo in considerazione anche la terza dimensione, le modificazioni dovute all'anisotropia diventano tutt'altro che trascurabili. Tutti hanno occasione di osservare che la luna è grande all'orizzonte, piccola allo zenith. Il fenomeno ha interessato gli studiosi fin dall'antichità: fra coloro che hanno tentato di spiegarlo ricordiamo i nomi di Aristotele, Tolomeo, Alhazen, R. Bacon, Keplero, Cartesio, Gauss, Helmholtz.<sup>2</sup> Ma tutte le spiegazioni fondate su fenomeni di interferenza, o sulla diversa distanza della luna all'orizzonte e allo zenith sono cadute di fronte ad una ricerca sperimentale.<sup>3</sup> Gli esperimenti decisivi furono compiuti di notte, in

<sup>1</sup> Un interessante aspetto di questo fenomeno — studiato fin dai primordi della Psicologia scientifica, come "sopravalutazione delle dimensioni verticali" — fu analizzato recentemente nell'Istituto di Psicologia dell'Università di Padova da G. TAMPIERI (*L'anisotropia dello spazio visivo e la percezione del cerchio*, in "Contributi scientifici dell'Istituto di Psicologia dell'Università di Padova", Serie II, 2, 1949).

<sup>2</sup> Cfr. E. CLAPARÈDE, *L'agrandissement et la proximité de la lune à l'horizon*, Archives de Psychologie, vol. 5 (1905).

<sup>3</sup> E. SCHUR, *Mondtäuschung und Sehgrößenkonstanz*, "Psychologische Forschung", vol. 7 (1926).

una chiesa, dove si poteva disporre di distanze sufficientemente grandi: vennero proiettati due dischi luminosi uguali, ad ugual distanza, uno di fronte e uno allo zenith dell'osservatore. Per tutti i soggetti il disco all'orizzonte era notevolmente più grande di quello allo zenith. Operando nell'oscurità, ad una distanza di 33 metri, le dimensioni del disco all'orizzonte (cioè di fronte all'osservatore) dovettero essere ridotte della metà affinché esso risultasse fenomenicamente uguale al disco allo zenith.

Si tratta dunque di un fenomeno di anisotropia dello spazio percettivo: la diminuzione della grandezza fenomenica in funzione della distanza è maggiore in direzione verticale che non in direzione orizzontale. In altre parole, uno stesso oggetto che si allontana da noi con una data velocità, diminuisce di grandezza più rapidamente se si allontana verticalmente verso l'alto che se si allontana orizzontalmente.<sup>1</sup>

Le caratteristiche dell'ambiente psicologico cui ho ora accennato e che si possono schematizzare nel concetto negativo di anisotropia spaziale, costituiscono una condizione generale della percezione, cioè della presenza di oggetti nell'ambiente visivo. Altre caratteristiche altrettanto generali degli oggetti costituiscono pure materia di indagine della psicologia moderna.

Un oggetto permane nello spazio malgrado il variare delle condizioni. Il tavolo che ho dinanzi a me è sempre lo stesso, per quanto l'immagine che ne ho varii continuamente: ora occupa quasi tutto il mio campo visivo, ora solo una piccola parte, ora è luminoso ed ora oscuro, ora ne vedo una parte, ora l'altra, ora lo vedo di scorcio, ora di fronte, ora dall'alto, ora esce completamente dal mio campo visivo. Come fa a rimanere identico a se stesso attraverso al variare di tutte queste condizioni? In effetti è probabile che attraverso a tutte queste variazioni, che pure sono comunissime, nessun aspetto qualitativo o quantitativo dell'oggetto rimanga costante, ep-

---

<sup>1</sup> Sembra che questa caratteristica sia legata al fatto che l'uomo vivendo sulla terra si muove in prevalenza orizzontalmente. I risultati di esperimenti compiuti su un lemure (una proscimmia) rendono verosimile l'ipotesi che animali che si muovono in prevalenza verticalmente (arrampicandosi sugli alberi) presentino un'anisotropia inversa, e che quindi a loro la luna appaia più grande allo zenith. (Cfr. J. VON ALLESCH, *Zur nichteuklidischen Struktur des phänomenalen Raumes, Versuche an Lemur Mongoz Mongoz L.*, Jena 1931; e KOFFKA, op. cit. p. 279)

pure fenomenicamente continuiamo ad avere lo stesso tavolo dinanzi a noi. Sorge dunque il problema: quali sono le condizioni necessarie e sufficienti per la conservazione dell'identità fenomenica di un oggetto percettivo?

Una ricerca sperimentale ha posto questo problema nelle condizioni più semplici:<sup>1</sup> due punti luminosi si spostano su uno schermo con due diverse traiettorie, e ad un certo punto si incontrano e coincidono esattamente, per poi continuare con due traiettorie distinte. Per intenderci chiamiamo A e B i due punti inizialmente in movimento, C e D i due punti in movimento dopo la sovrapposizione; si chiede quale dei due punti C e D è vissuto come identico ad A e quale a B.

Da un punto di vista logico il problema può apparire privo di senso: in realtà nè C nè D sono identici ai due precedenti, e d'altra parte uno qualsiasi dei due punti C e D può essere *assunto* come identico a A o a B. Percettivamente invece la cosa è diversa: noi *vediamo* i due punti passare attraverso il punto di incontro e continuare ciascuno la propria traiettoria, mantenendo la propria identità, e l'identità dopo l'incontro si impone e non può essere scambiata arbitrariamente. Ma il problema rimane: si tratta di sapere perchè, ad esempio, A si identifica con C e non con D; ed è appunto determinando i fattori causali di questa identificazione, che l'indagine sperimentale ha potuto chiarire alcuni aspetti del problema dell'identità degli oggetti nell'ambiente fenomenico.

Non ci soffermiamo a rilevare l'importanza di queste indagini non soltanto per lo studio della percezione — dove l'identità di un oggetto con se stesso è un fatto così comune ed ovvio, che è difficile riuscire a vederlo come problema — ma anche nello studio della memoria, dove il frequente fallire dell'identificazione mette in evidenza la sua importanza, e della personalità, dove i casi patologici di personalità multiple mostrano come l'unità e l'identità personale attraverso il tempo rappresentino un complesso problema per gli psicologi. Vorremmo invece sottolineare l'importanza del metodo sperimentale per la nostra disciplina. Solo variando sistematicamente le condizioni di un fenomeno si può giungere a conoscerne le cause e le leggi che ne regolano il decorso. Il metodo sperimentale non è l'unico metodo della Psicologia, ma è certamente più importante.

<sup>1</sup> W. METZGER, *Beobachtungen über phänomenale Identität* (Ps. Forsch. 19, 1934); cfr. anche F. METELLI, *Un metodo per lo studio dell'identità fenomenica* ("Rivista di Psicologia", 37, 1941).

Il differente sviluppo dei diversi capitoli della Psicologia dipende essenzialmente dal fatto che non tutti i problemi si sono potuti aggredire col metodo sperimentale. Dove ciò non è stato possibile siamo tuttora nel regno delle ipotesi; talora geniali e affascinanti: ma più di una volta è bastata una sola ricerca sperimentale a far crollare la più bella costruzione ipotetica.

I limiti imposti dal necessario equilibrio a questa esposizione non ci permettono di prendere in considerazione nemmeno i più importanti aspetti del mondo fenomenico.<sup>1</sup> Dobbiamo tuttavia accennare ad un ultimo punto prima di lasciare quest'argomento. Tutti gli aspetti dell'ambiente percettivo, e perfino la possibilità stessa di constatare l'anisotropia dipendono da una condizione fondamentale e generalissima: la presenza di oggetti nell'ambiente fenomenico.

Perché viviamo la presenza di oggetti in genere, e perché proprio di quei determinati oggetti? È difficile giungere alla formulazione di questi problemi, com'è difficile comprenderne immediatamente il significato: noi siamo tanto abituati a vivere in un ambiente costituito da "cose", distinte le une dalle altre, che questo fat-

<sup>1</sup> Una qualità considerata sempre tipicamente primaria, cioè oggettiva, è il movimento. Eppure non vi è dato percettivo che presenti così stridenti e frequenti contrasti col corrispondente fenomeno fisico: stimoli fisicamente in quiete sono percepiti in movimento (della vastissima letteratura relativa al fenomeno del movimento apparente ci limitiamo a citare la celebre ricerca di WERTHEIMER, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, "Z. Ps.", 61, 1912) e viceversa stimoli fisicamente in movimento sono percepiti in quiete, (F. METELLI *Ricerche sperimentali sulla percezione del movimento*, "Rivista di Psicologia", vol. 36, 1940, e O. PRATURLON, *La quiete apparente nel movimento di traslazione*, Contributi scientifici dell'Istituto di Psicologia di Padova, II S. I, 1947); la traiettoria percepita è diversa da quella obbiettivamente percorsa (E. RUBIN, *Visuell wahrgenommene wirkliche Bewegungen*, "Z. Ps.", 103, 1927 e C. L. MUSATTI, *Sui fenomeni stereocinetici*, "Archivio it. di Psicologia", 3, 1924, *Sui movimenti apparenti dovuti ad illusione di identità di figura*, *ibid.* 6, 1927, *Forma e movimento*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti", 1937); il movimento viene trasferito percettivamente ad un oggetto fisicamente in quiete (K. DUNCKER, *Ueber induzierte Bewegung*, "Ps. Forsch.", 12, 1929) ed anche la velocità del movimento percepito dipende da fattori totalmente estranei al movimento fisico (J. F. BROWN, *The visual perception of velocity*, "Ps. Forsch.", 14, 1931). Va infine notato che il paradosso del movimento apparente si riscontra non solo nella percezione visiva ma anche nella percezione tattile (V. BENUSI, *Versuche einer Analyse taktil erweckter Scheinbewegungen*, "Arch. für die ges. Psychologie", 36, 1916).

to ci sembra evidente di per sé, così da non poter costituire problema. Riprendiamo il nostro esempio: io vedo di fronte a me un tavolo, dei libri, una persona, quadri, e magari macchie sul muro. Perché non vedo invece un gran numero di diverse tonalità di colore giustapposte?

Questa descrizione sarebbe obbiettiva altrettanto e forse più dell'altra, eppure trascurerebbe un aspetto essenziale dell'ambiente vissuto. È dunque giustificato chiederci come e perché l'ambiente percettivo si segmenti in un certo numero di oggetti.

Il problema fu posto anche dal Bergson,<sup>1</sup> e risolto nel senso che è l'utilità pratica che crea gli oggetti, ed in base alla loro utilizzazione frequente ci abituiamo a vederli distinti nel continuo del campo visivo. Ma il Wertheimer, in una delle ricerche più significative della psicologia contemporanea<sup>2</sup> dimostrò che le unità percettive si costituiscono anche indipendentemente da ogni significato o valore pratico, in base all'azione di particolari fattori che egli isolò, giungendo alla formulazione delle sue leggi. Da allora sappiamo, in seguito alle sue esperienze cruciali, e contrariamente a quanto sosteneva la vecchia Psicologia, che la memoria e l'abitudine non sono onnipotenti: una figura abituale può essere resa invisibile, e ad essa si sostituiscono figure del tutto prive di senso e inabituale, se i fattori messi in evidenza dal Wertheimer agiscono in questo senso. La mimetizzazione, il mascheramento degli obbiettivi in tempo di guerra sono un'applicazione spesso inconscia delle leggi delle strutture percettive.

\* \* \*

Benché da un punto di vista genetico l'ambiente percettivo sia funzione del soggetto percipiente, pure esso si rivela ampiamente indipendente dall'io fenomenico: gli oggetti non cambiano di colore, non si contorcono, non si spostano, non svaniscono, per quanto grandi siano i tumulti nell'io.

Tuttavia tale indipendenza non è assoluta. Più sensibili alle variazioni dell'io sono le qualità terziarie, che appunto per questa ra-

<sup>1</sup> H. BERGSON, *Matière et mémoire*, 28<sup>a</sup> ed., Paris 1934, Cap. IV, p. 220, "Nos besoins sont donc autant de faisceaux lumineux qui, braqués sur la continuité des qualités sensibles, y dessinent des corps distincts."

<sup>2</sup> *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt, II*, "Psychol. Forsch.", 4 (1923).

gione sono abitualmente svalutate come "meramente soggettive".<sup>1</sup> E non si può escludere che emozioni violente o particolarmente intense riescano ad agire anche su quelle qualità primarie e secondarie che costituiscono il fondamento obbiettivo della condotta.<sup>2</sup>

Ma l'azione dell'io non si limita a queste modificazioni di carattere eccezionale; vi è un intervento diretto e costante sull'ambiente percettivo, che consiste nella così detta *attività percettiva*:<sup>3</sup> movimenti degli occhi o di tutto il corpo, impostazione analitica o sintetica, ed in particolare quell'atteggiamento dell'io che va sotto il nome di *attenzione* determinano altrettante modificazioni dell'ambiente vissuto.

Neppure lo studio della percezione si può dunque completare prescindendo dalla psicologia dell'io;<sup>4</sup> anzi, c'è chi ritiene che lo studio della percezione sia una delle vie più propizie per approfondire la conoscenza dell'io.<sup>5</sup> Considerare l'ambiente fenomenico pre-

<sup>1</sup> Un esempio ben noto è lo svanire o addirittura l'invertirsi delle valenze quando cessa la tensione istintiva: uno stesso cibo, che prima aveva una serie di caratteristiche le quali lo rendevano attraente, le perde e diventa indifferente, o ne assume altre del tutto diverse che lo rendono ripugnante, quando cessa l'appetito. Va tuttavia notato che soltanto un particolare gruppo di qualità terziarie dipende dalle condizioni dell'io.

<sup>2</sup> Nulla di certo possiamo dire a tale proposito; ma è probabile che nelle forme di depressione psichica si abbia una modificazione generale del risalto e della saturazione cromatica, e che la stessa struttura generale dell'ambiente possa subire delle modificazioni per opera di emozioni particolarmente intense.

<sup>3</sup> Cfr. in proposito le ricerche di BENUSSI (per una bibliografia generale v. l'articolo di MUSATTI *L'attività scientifica di Vittorio Benussi*, "Arch. it. di Psicologia", VI, 1928) e quelle più recenti di PIAGET e LAMBERCIER ("Archives de Psychologie", vol. XXIX, 1942 e seguenti).

<sup>4</sup> È giusto considerare anche le diversità individuali della percezione dovute non a transitorii atteggiamenti dell'io, ma a diversità di struttura della personalità. Tra le numerosissime ricerche compiute a tale proposito, ricordiamo in particolare quelle sul predominio della forma o del colore della percezione individuale.

Recentemente si è affermato per opera di un gruppo di psicologi americani (BRUNER, POSTMAN, SHERIF, KLEIN, FRAENKEL-BRUNSWIK, ed altri) un nuovo punto di vista che sostiene l'importanza basilare dei fattori individuali nella percezione. Malgrado l'indubbio interesse dei fatti messi in luce, riteniamo che tale indirizzo porti ad un necessario completamento delle ricerche compiute negli ultimi quarant'anni, ma non abbia alcun titolo per pretendere di rovesciare la concezione ormai affermata nel campo della percezione. I fatti noti ci dicono che le diversità individuali, transitorie e permanenti, influiscono in misura *limitata* sul processo percettivo.

<sup>5</sup> Cfr. gli studi degli autori citati nella precedente nota, contenuti nel volume *Perception — An Approach to Personality*, a cura di BLAKE e RAMSEY, New York 1951. Del resto le due più note tecniche proiettive, la prova di ROR-

scindendo dall'io significa quindi compiere un'astrazione, considerare una situazione semplificata ad arte; astrazione giustificata dalle necessità della ricerca, che va tuttavia tenuta presente nell'interpretare i risultati degli studi compiuti.

Ma gli atteggiamenti dell'io che più influiscono sulla percezione non sono i più tipici: nella psicologia dell'io domina la vita emotivo-tendenziale: bisogni, tendenze, emozioni, affetti, intenzioni, decisioni.<sup>1</sup> Studio dell'io significa principalmente studio delle fonti energetiche della condotta.

In questo campo si incontrano gravi difficoltà metodologiche. Qui si giustifica il contrasto dei due diversi punti di vista metodologici che si affermarono storicamente come due diverse concezioni della psicologia scientifica: il punto di vista introspezionistico, secondo il quale il metodo principe della Psicologia è l'auto-osservazione, e la Psicologia è perciò concepita come scienza degli stati di coscienza, ed il punto di vista *behavioristico* o comportamentistico secondo il quale la Psicologia deve fondarsi sull'osservazione del comportamento, ed è perciò scienza della condotta. E proprio qui i due diversi punti di vista metodologici rivelano ciascuno la propria insufficienza, poichè proprio nell'ambito dei fenomeni affettivo-tendenziali (che costituiscono la motivazione della condotta) l'introspezione è sì un metodo prezioso ed insostituibile, ma rischia sempre di modificare i dati osservati, mentre l'osservazione del comportamento, preziosa per la sua obbiettività, rischia di ridursi ad una descrizione vuota, priva dei dati essenziali che permettono di comprendere e di spiegare il comportamento stesso.

Ma a prescindere da questo contrasto di concezioni e di metodi, la grande difficoltà di studiare questi argomenti deriva dalla loro refrattarietà alla ricerca sperimentale.

La ricerca sperimentale esige infatti la creazione di particolari situazioni, nelle quali sia possibile variare le diverse condizioni agenti sul soggetto. Ma a sua volta questa artificiosità della situazione impedisce al soggetto di reagire affettivamente in modo genuino, ed invalida l'esperienza.

È perciò naturale che in queste condizioni, nella quasi impossi-

---

SCHACH ed il *Thematic Apperception Test* di MURRAY partono dai dati percettivi per giungere ad una diagnosi della personalità.

<sup>1</sup> Anche l'attività rappresentativa, ed in particolare il pensiero, appartiene fenomenicamente all'io; è tuttavia opportuno, per ragioni esposte in seguito, trattarne in relazione al comportamento.

bilità di servirsi dell'esperimento, si sia fatto ricorso ampiamente a quegli esperimenti che la natura stessa si preoccupa di creare, e cioè ai dati della patologia.

Il più audace ed originale tentativo di spiegare l'energetica della condotta fondandosi su dati psicopatologici è quello della dottrina psicoanalitica.<sup>1</sup> La psicoanalisi non è soltanto teoria: anzi, i suoi meriti principali sono l'apporto di fatti nuovi e di nuovi metodi di indagine. Ma anche la costruzione teoretica, che costituisce certamente la parte più fragile della psicoanalisi, rappresenta un apporto prezioso. La teoria della duplicità dell'istinto — istinto di possesso, *eros*, ed istinto di aggressione, *thanatos* — malgrado il suo carattere mitico-fantastico, adempie alla funzione di spiegare, rendendoli comprensibili, molti aspetti vitali della condotta umana, e può quindi essere considerata una sia pur provvisoria, ma certamente utile ipotesi di lavoro. Ad essa si connette la concezione della struttura tripartita della personalità, consistente in un'istanza istintiva inconscia, a carattere ancestrale, tendente alla pura soddisfazione degli istinti, in un'istanza cosciente che regola l'adattamento pratico alla realtà e l'equilibrio con l'ambiente, ed un'istanza solo parzialmente cosciente, che comprende le esigenze morali e sociali e rappresenta l'ideale dell'io.

La teoria psicoanalitica della personalità offre una spiegazione dell'aspetto dinamico del comportamento normale e patologico: la spostabilità delle cariche affettive su diversi oggetti e sull'io, la derivazione di questa ripartizione affettiva dalla costante iniziale della situazione infantile, attraverso alla successiva soluzione di conflitti ed al superamento di traumi riescono a rendere fino a un certo punto comprensibili le mete che un individuo si pone nel corso della sua esistenza, le sue reazioni, positive o negative, di fronte a determinate situazioni, l'autoesaltazione o il senso di colpa.

Tuttavia, malgrado il suo vitale contributo, che ormai tutti devono riconoscere, la teoria psicoanalitica è un *tentativo* di spiegazione, al quale possono essere contrapposti, e ne sono stati realmente contrapposti, altri.<sup>2</sup> Nulla si può ancora accettare come definitivo in questo campo. E nulla come questo dominio di teorie audaci e personali sta ad indicare che l'io è ancora, in gran parte, terra ignota nell'ambito della scienza psicologica.

<sup>1</sup> Cfr. MUSATTI, *Trattato di Psicoanalisi*, Torino 1949.

<sup>2</sup> Ci riferiamo in particolare alle dottrine di P. JANET e di C. G. JUNG.



Fa eccezione a queste riserve un indirizzo di ricerche sviluppatosi negli ultimi 25 anni, con risultati particolarmente felici.<sup>1</sup>

La difficoltà fondamentale che si oppone all'uso del metodo sperimentale nell'ambito dell'io consiste, come si è detto, nell'artificialità delle situazioni sperimentali. È mai possibile che una persona che sa di partecipare ad un esperimento psicologico provi delle genuine emozioni?

Va notato anzitutto che per lo studio delle emozioni basta che esse siano genuine, ma non occorre che esse siano particolarmente intense — come per studiare le cariche elettriche bastarono piccole quantità di elettricità, e non fu necessario riprodurre sperimentalmente il fulmine. Ciò posto, anche in sede di esperimento psicologico si verificano nei soggetti stati emotivi genuini: l'irritazione di non riuscire ad eseguire esattamente un compito, il piacere di riuscire dove altri non sono riusciti, ecc. Condizione *sine qua non* è però che i soggetti non si accorgano che le loro emozioni sono oggetto di studio.<sup>2</sup>

Procedendo in questo modo uno studioso di grande originalità, il Lewin, riuscì a introdurre l'indagine sperimentale nell'ambito dell'io, ed a studiare non soltanto l'affettività, — tra le numerose ricerche della sua scuola sono classiche quelle di T. Dembo<sup>3</sup> sull'ira e di A. Karsten<sup>4</sup> sulla saturazione psichica — ma anche vari aspetti della struttura e della dinamica dell'io,<sup>5</sup> ed in particolare i processi che presiedono all'esecuzione di una decisione.<sup>6</sup>

Secondo la teoria ispirata a queste ricerche, in parziale accordo con la tesi psicoanalitica,<sup>7</sup> l'io sarebbe costituito da più sistemi in

<sup>1</sup> *Untersuchungen zur Handlungs- und Affektpsychologie*, dirette da K. LEWIN e pubblicate nella *Psychologische Forschung* dal 1926 al 1938. Dopo il 1938 le ricerche della scuola di Lewin sono comparse in vari periodici americani. Ricordiamo in particolare gli *University of Iowa Studies in Child Welfare*.

<sup>2</sup> Cfr. K. LEWIN, *Eine experimentelle Methode zur Erzeugung von Affekten*. (Bericht über den VII Kongress für experimentelle Psychologie, Jena 1922).

<sup>3</sup> T. DEMBO, *Das Aerger als dynamisches Problem* ("Psychol. Forsch.", 15, 1931).

<sup>4</sup> A. KARSTEN, *Psychische Sättigung* ("Psychol. Forsch.", 10, 1928).

<sup>5</sup> B. ZEIGARNIK, *Ueber das Behalten von erledigten und unerledigten Handlungen* ("Psychol. Forsch." 9, 1927); K. LEWIN, *A dynamic Theory of Personality*. N. Y. 1935 Cap. VII.

<sup>6</sup> G. BIRENBAUM, *Das Vergessen einer Vornahme. Isolierte seelische Systeme und dynamische Gesamtbereiche* ("Psychol. Forsch." 13, 1930).

<sup>7</sup> Cfr. a questo proposito I. F. BROWN, *Psychodynamics of abnormal Behavior*, N. Y. 1940, pp. 139-151.

tensione, permanenti o temporanei, i quali si manifestano fenomenicamente come tendenze o bisogni, e si scaricano attraverso l'azione. Anche le intenzioni e le decisioni agiscono fondamentalmente allo stesso modo, creando delle tensioni temporanee simili a bisogni.<sup>1</sup>

Risulta in tal modo evidente la complessità dinamica della condotta. In ogni momento i molteplici sistemi in tensione tendono tutti all'equilibrio, per cui si può dire genericamente che l'io tende a scaricare le sue tensioni. Quali tensioni possano scaricarsi in un dato momento dipende dalla situazione, cioè dall'ambiente fenomenico attuale.<sup>2</sup> Ma ogni situazione offre numerose possibilità, ognuna delle quali porta alla distensione di uno o più sistemi, ma può portare ad un aumento di tensione di altri. Per giungere ad una previsione, bisognerebbe conoscere non solo il grado di tensione dei vari sistemi, ma la loro struttura gerarchica, e le connessioni dei vari sistemi tra loro.<sup>3</sup>

Riprendiamo in considerazione il nostro esempio.

... io mi sento irritato, sento vivo il desiderio di mettere alla porta il seccatore; ma d'altra parte penso alle conseguenze di questo mio atto, alla sicura riprovazione di altre persone che stimo, e di me stesso, quando l'irritazione sia scomparsa. e perciò lo lascio parlare...

Questa è una tipica situazione in cui un comportamento (il mettere alla porta il seccatore) mentre eliminerebbe una tensione, ne creerebbe un'altra. Nel nostro esempio ciò non avviene; ed è forse l'eventualità più propabile. Perché? Vi è una gerarchia nei sistemi in tensione, gerarchia evidente in questo caso, in quanto uno dei due sistemi ha carattere temporaneo (l'irritazione è destinata a svanire poco dopo la partenza del seccatore) l'altro invece è un sistema permanente, che appartiene alla zona centrale dell'io.

Ma non è da escludere neppure l'altra eventualità: il seccatore è messo alla porta. Possiamo indicare almeno tre diverse condizioni che possono portare a questo risultato: a) l'intensità della tensione, per quanto superficiale, va al di là di determinati limiti di tolleranza: b) la tensione non è aumentata, ma il sistema in tensione è isolato (eventualmente per una caratteristica generale della

<sup>1</sup> K. LEWIN, *Vorsatz, Wille und Bedürfnis*, op. cit.; cfr. inoltre *Principles of topological Psychology*, N. Y., 1936; *Conceptual Representation and the Measurement of Psychological Forces*, Durham, 1938.

<sup>2</sup> Per quanto forte sia il mio impulso a trattare duramente una persona, non posso farlo se essa non è presente nel mio ambiente fenomenico. (Prescindiamo qui dalla considerazione della possibilità che il comportamento si sposti su un piano irreal; si può sfogarsi contro un assente, o anche soltanto immaginare la scena).

<sup>3</sup> KOFFKA, *Principles* op., cit., pp. 364-367. A completare il quadro va tenuto presente che non tutte le tensioni sono rappresentate nella coscienza. Il problema dell'*inconscio* psichico, posto concretamente dalla Psicoanalisi, è vitale per ogni concezione moderna della Psicologia.

struttura psichica del soggetto); c) in seguito al comportamento del seccatore, la tensione si è comunicata ad un sistema permanente dell'io. (P. es. il suo comportamento, la sua insistenza mi appaiono una mancanza di riguardo, una prova di scarsa considerazione: non si tratta più di liberarsi da una noia, ma di reagire ad un'offesa profondamente sentita).

Il maggiore o minore isolamento dell'io, la natura delle tensioni permanenti e la loro intensità, la maggiore o minore mobilità delle cariche energetiche come pure il grado di tollerabilità delle tensioni, il grado di isolamento dei singoli sistemi rappresentano altrettante proprietà fondamentali di quella struttura generale della personalità — il carattere — che costituisce una costante individuale della condotta.<sup>1</sup>

\*  
\* \* \*

Lo studio della condotta, o più generalmente del comportamento, comprende, inteso in senso lato, anche quello dei due necessari presupposti: l'individuo che agisce, con una determinata motivazione che mobilita le energie responsabili della condotta, e l'ambiente in cui agisce. Nel significato più ristretto, della condotta si considera soltanto l'aspetto strumentale: le vie ed i procedimenti seguiti per raggiungere il risultato.

Il cambiamento del panorama porta con sé anche una modificazione dei punti di vista. Mentre lo studio dell'ambiente tocca problemi di gnoseologia o di teoria della scienza, e lo studio dell'io mette necessariamente a contatto col punto di vista della psichiatria e della psicoterapia, lo studio della condotta richiede da un lato la mentalità comparativa del naturalista, dall'altro l'impostazione statistico-matematica dei problemi.

Dal punto di vista strumentale si distinguono tre forme di condotta: la condotta istintiva, la condotta per adattamento progressivo, che porta come risultato ad una condotta appresa o abituale, e la condotta intelligente.<sup>2</sup>

Queste tre forme di comportamento si presentano come tre diversi strumenti, caratterizzati dai loro rispettivi vantaggi e svantaggi.

L'istinto porta diritto e rapido al raggiungimento del risultato,

<sup>1</sup> Le diverse tipologie caratterologiche, ed in particolare quelle di JAENSCH, KRETSCHMER, PFAHLER, si fondano appunto su tali caratteri strutturali dell'io (cfr. F. METELLI, *Introduzione alla Caratterologia Moderna*, Padova 1950).

<sup>2</sup> Cfr. K. BÜHLER, *Die geistige Entwicklung des Kindes*. Jena 1922. Cap. I. *Instinkt, Dressur, Intellekt. Ein Abschnitt aus der vergleichenden Psychologie*. La concezione di Bühler rappresenta tuttora un utile fondamento per una sistematica delle forme di condotta.

ma offre un comportamento precostituito, adeguato soltanto a determinate situazioni tipiche. Si può dire in prima approssimazione che esso non si adatta, non risponde a modificazioni della situazione con cambiamenti corrispondenti.<sup>1</sup>

L'adattamento progressivo nella sua forma più tipica si ha nel così detto comportamento per prove ed errori.<sup>2</sup> Qui il soggetto si trova in una situazione per superare la quale non lo aiuta un comportamento istintivo preformato. Dopo una serie più o meno lunga di tentativi, per caso uno dei tentativi porta al risultato utile. Ritrovandosi in seguito nella stessa situazione il soggetto ripete i tentativi casuali finché riesce; ma ripetendosi più e più volte la situazione, i tentativi che non portano a nessun risultato diminuiscono sempre più, finché da ultimo il risultato è raggiunto direttamente senza bisogno di tentativi.

La condotta per adattamento graduale presenta un grande vantaggio rispetto alla condotta istintiva: essa consente l'adattamento a situazioni nuove. Ma presenta anche un evidente svantaggio: l'estrema lentezza.

Questi due svantaggi — la rigidità dell'istinto e l'inerzia dell'adattamento graduale — sono assenti nel comportamento intelligente, che presenta i vantaggi di ambedue le forme inferiori di comportamento: la plasticità e la rapidità.<sup>3</sup>

È evidente l'utilità di andare al di là dei limiti dell'umano nello studio di queste forme tipiche di comportamento, per collocarle ad un caratteristico stadio evolutivo degli esseri viventi e studiarle allo stato puro. Ma nessuna di esse manca nell'uomo. Certo l'uomo non è il soggetto più adatto per lo studio dei comportamenti istintivi,<sup>4</sup> che si riscontrano allo stato puro solo alla nascita e sono ridotti ad un minimo. La povertà di meccanismi istintivi è una caratteristica dell'uomo. Ne deriva la lunghissima durata del periodo evolutivo — infanzia, fanciullezza, adolescenza — la necessità di un lunghissimo periodo di apprendimento affinché il cucciolo d'uomo diventi adulto e indipendente. E gli svantaggi, ma soprattutto i vantaggi di questo tipo di organizzazione psichica sono evidenti.

<sup>1</sup> Che questa concezione dell'istinto, dovuta al FABRE, sia valida soltanto in approssimazione risulta da una serie di ricerche sperimentali. Cfr. P. GUILLAUME, *La Psychologie animale*, Paris 1947, C. V.

<sup>2</sup> La scoperta del comportamento per prove ed errori è dovuta a LLOYD MORGAN (*Animal Behavior*, London 1900).

<sup>3</sup> v. BÜHLER, op. cit., ibid.

<sup>4</sup> Com'è noto, condizioni particolarmente adatte per lo studio degli istinti allo stato puro sono offerte dalla classe degli insetti.

La tecnica dell'adattamento progressivo per prove ed errori è invece per così dire onnipresente nel comportamento umano. Essa appare in una forma quanto mai caratteristica ogni qualvolta l'intelligenza fallisce il suo compito. Ma in genere i problemi provocano comportamenti misti, in cui si sovrappongono gli adattamenti per prove ed errori e le soluzioni intelligenti. Vi è invece un'imponente serie di comportamenti, comprendente tutte le forme di adattamento motorio, in cui domina lo schema delle prove ed errori. Quando impariamo a camminare, a nuotare, ad andare in bicicletta, a scrivere, a dattilografare, non abbiamo altra via che l'adattamento progressivo. Ed anche tutte le prestazioni artigiane ed industriali si apprendono prevalentemente per prove ed errori.<sup>1</sup>

Ma l'oggetto di studio più affascinante, malgrado le grandi difficoltà che esso presenta, è il comportamento intelligente. E non è da meravigliarsi se in una scienza giovane come la Psicologia, le ricerche relative a quest'argomento supremo sono agli inizi.

Come procede l'intelligenza?

Riprendiamo il nostro esempio. ... Sento sempre più vivo il desiderio di liberarmi. Come fare? Trovare una scusa per andarmene? No, otterrei soltanto di rimandare ad un'altra volta, ed io voglio concludere. Ho trovato. Basterà che esprima con grande risolutezza, caricando le tinte, opinioni che egli giudicherà pericolose, perchè non conformiste. È un opportunista, e troverà lui stesso una scusa per andarsene, e definitivamente.

Vediamo di descrivere in termini più generali questo decorso ideativo. Il soggetto si trova di fronte ad un arresto, un ostacolo impedisce il raggiungimento della mèta. Non vi è nè un comportamento istintivo, nè un comportamento abituale o comunque appreso che porti al risultato. Resta l'eventualità di raggiungere il risultato per prove ed errori. Ma invece di seguire questo comportamento, o magari dopo averlo inizialmente adottato, si presenta il modo di raggiungere direttamente lo scopo.

Cos'è avvenuto? Poiché certamente la situazione non è più quella di prima: dove prima c'era una lacuna, ora non c'è più, dove c'era una frattura insuperabile è apparso improvvisamente un

---

<sup>1</sup> È perciò comprensibile che moltissimi studiosi si siano dedicati all'analisi di questa forma di comportamento, che tanto interesse presenta da un punto di vista teorico e pratico. Gli iniziatori di questa corrente di studi sono nord-americani — basti ricordare il nome di THORNDIKE — ed hanno dato il via ad un'enorme mole di ricerche sull'apprendimento per adattamento progressivo, sperimentando su soggetti umani ed animali nei loro laboratori. Cfr. P. GUILLAUME, *La formation des habitudes*, II ed. Paris, 1949.

ponte che rende agevole il passaggio.<sup>1</sup> L'intelligenza ha operato una trasformazione nella struttura della situazione.<sup>2</sup>

Se il taglio del nodo gordiano da parte di Alessandro fu la soluzione intelligente di un problema altrimenti insolubile, e non un atto di prepotenza, esso fu condizionato da una ristrutturazione della situazione: quello che per gli altri era stato un nodo, cioè un qualche cosa che "richiedeva di essere sciolto,,", si era trasformato fenomenicamente in un legame, dal quale ci si può liberare in un modo molto più semplice. Si erano cioè mutati i termini del rudimentale problema.<sup>3</sup>

Ma il far consistere il comportamento intelligente nella ristrutturazione della situazione lascia una certa perplessità. Nella situazione ora esaminata la ristrutturazione avviene infatti nell'ambito percettivo,<sup>4</sup> mentre siamo abituati a considerare l'intelligenza nell'ambito del pensiero. Conviene dunque introdurre un chiarimento.

Intelligenza e pensiero non si identificano. Il pensiero è una condotta virtuale, in un ambiente di oggetti rappresentati o simbolizzati. È quella condotta che ha permesso ai nostri progenitori di abbandonare le caverne e di creare la civiltà con i suoi lati sublimi e paurosi; ma è pur sempre una condotta, la quale rivela all'analisi forme corrispondenti a quelle che si riscontrano nell'ambito fe-

<sup>1</sup> v. W. KÖHLER, *Das Wesen der Intelligenz*, in KELLER, *Kind und Umwelt*, Leipzig 1930.

<sup>2</sup> v. M. WERTHEIMER, *Ueber Schlussprozesse im produktiven Denken*, in *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Erlangen, 1925.

<sup>3</sup> L'esempio del nodo gordiano è di G. Humphrey (*Directed Thinking*, N. Y. 1948) il quale tuttavia se ne serve per discutere il problema dei vincoli nel comportamento intelligente.

La ristrutturazione c'è anche nel nostro esempio, che tuttavia rappresenta una situazione più complessa. Prima della soluzione l'interlocutore era vissuto come un dato immutabile del problema, e l'unico elemento modificabile era rappresentato dal soggetto stesso, al quale si presentava la scelta tra due comportamenti essenzialmente istintivi: l'attacco e la fuga. La trasformazione della situazione (sempre sotto l'aspetto fenomenico, come situazione vissuta) consiste appunto nell'essere divenuto anche il comportamento dell'interlocutore un elemento modificabile.

<sup>4</sup> Il concetto stesso di ristrutturazione proviene infatti dalla Psicologia della percezione, alla quale conviene riferirsi per chiarirne il significato. Un esempio tipico di ristrutturazione percettiva si ha ad esempio nel processo di mimetizzazione o di mascheramento di obiettivi militari: quello che prima costituiva un'unità percettiva, p. es. il tetto di un edificio, si è spezzato in tante unità; una parte del tetto e una parte del terreno circostante, che prima appartenevano a due unità percettive distinte, si sono fuse in modo da costituire percettivamente un tutto unico, ecc.

nomenico. I decorsi ideativi presentano componenti istintive e sono costituiti in gran parte da comportamenti per prove ed errori. E la intelligenza mantiene il carattere di ristrutturazione di situazioni, per quanto qui si tratti di situazioni presenti solo mentalmente.

Non mancano tuttavia diversità assai profonde. Nel pensiero l'adattamento per prove ed errori acquista un carattere nettamente diverso. Nel comportamento reale la situazione concreta funge per così dire da filtro, eliminando i tentativi errati e trasformando in successo il tentativo che per caso è adeguato. Ma nel pensiero manca questa sanzione materiale, e dell'adeguatezza o dell'inadeguatezza di un tentativo (progetto o idea che sia) si può decidere soltanto per motivi intrinseci.<sup>1</sup> Non vi è dunque nel pensiero un comportamento per prove ed errori allo stato puro; esso presenta sempre una componente di natura superiore.

È lo stesso comportamento intelligente che sul piano pratico e nelle forme più elementari compare anche al livello infraumano, si presenta come una prestazione ben più elevata e difficile quando si svolge sul piano rappresentativo.<sup>2</sup>

Di questa maggiore difficoltà del comportamento intelligente sul piano rappresentativo, non si conoscono a fondo le ragioni. Ma ha certamente il suo peso l'infinita libertà di trasformazione dei termini del pensiero. La percezione dispone soltanto del *hic et nunc*, mentre il pensiero dispone di tutto ciò che è stato, di tutto ciò che può realizzarsi, ed anche di ciò che mai potrà realizzarsi. Nella percezione si può avere soltanto la parziale trasformazione di uno o più termini del problema, nel pensiero si può avere anche quella forma suprema di comportamento intelligente che consiste nella creazione ex novo del termine mancante di una struttura: l'invenzione.

Ma una diversità veramente sostanziale fra pensiero e comportamento reale sta nel fatto che il pensiero, è essenzialmente pensiero verbale.

Tra i comportamenti il linguaggio sta su un piano a sé, in quanto è comportamento reale e simbolico ad un tempo. Il pensiero non si identifica col linguaggio ma è certo che il pensiero verbale è la forma più elevata e produttiva del pensiero.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> v. W. KÖHLER, *Das Wesen der Intelligenz*, op. cit.

<sup>2</sup> Lo studio delle varie piattaforme sulle quali opera l'intelligenza nei successivi stadi evolutivi (dal piano sensomotorio al piano formale) è stato fatto da PIAGET e dai suoi collaboratori (cfr. in particolare *La Psychologie de l'Intelligence*, Paris 1949, che contiene un'esposizione sintetica dei risultati di queste ricerche).

<sup>3</sup> Il problema della funzione specifica del linguaggio nel pensiero — di

Tre vie principali si sono presentate agli studiosi per l'indagine dell'intelligenza: 1. Lo studio del comportamento umano ed infraumano di fronte ai problemi, e dei metodi adottati per risolverli.<sup>1</sup> 2. Lo studio dello sviluppo del ragionamento (implicito ed esplicito) e degli atteggiamenti mentali ad esso connessi, dall'infanzia all'adolescenza.<sup>2</sup> 3. L'analisi statistica delle correlazioni fra diversi "tests", o prove psicologiche.<sup>3</sup>

Le prime due vie mirano allo stesso scopo: spiegare in che cosa consiste l'atto del comprendere. La terza direttiva di ricerca ha portato alla creazione di un metodo originale che, noto sotto il nome di *analisi fattoriale*, trova ormai applicazione anche in altre di-

---

quel linguaggio *rappresentativo* (BÜHLER) che è esclusivamente umano — non si può considerare risolto. Forse la patologia è destinata a fornircene la chiave.

Lo studio delle trasformazioni psichiche che si accompagnano alle forme di afasia può illuminarci non soltanto sulle funzioni del linguaggio — in una psiche ridotta dalla malattia ad una struttura primitiva, il linguaggio non c'è perché non serve (GELB), in quanto non risponde più alle funzioni psichiche residue — ma anche sulla essenza della diversità, sul salto che indubbiamente c'è tra la struttura psichica dell'animale più elevato nella scala zoologica e quella dell'uomo. V. in proposito le *Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle* di A. GELB e K. GOLDSTEIN, Leipzig 1920, continuate successivamente nella *Psychologische Forschung*, ed in particolare la sintesi che ne ha dato lo stesso Gelb in "Acta Psychologica", III, 1937 (*Zur medizinischen Psychologie und philosophischen Anthropologie*); cfr. inoltre G. ZUNINI, *Psicologia degli animali*, in *Psicologia e vita contemporanea*, Roma, 1952.

<sup>1</sup> Ricordiamo a tale proposito la classica ricerca di W. KÖHLER, *Intelligenzprüfungen an Antropoiden*, Abhandlungen der königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1917, e le opere di E. CLAPARÈDE (*La genèse de l'Hypothèse*, Gênevè 1934) e di M. WERTHEIMER (*Productive Thinking*, N. Y. 1945).

<sup>2</sup> Questa linea d'attacco è stata sviluppata a fondo per opera di J. PIAGET con la collaborazione di B. INHELDER e A. SZEMINZHA e di numerosi allievi (v. le opere di Piaget, pubblicate dalle Presses Universitaires de France e dalla Casa Delachau et Niestlé).

<sup>3</sup> L'*analisi fattoriale*, che ha avuto inizio dall'opera di CHARLES SPEARMAN (lo studio iniziale è del 1904) ha assunto uno sviluppo tale da costituire quasi una disciplina a sè. Due riviste specializzate, una inglese (British Journal of Psychology - Statistical section - ed una americana - Psychometrika - pubblicano esclusivamente lavori di matematica applicata alla Psicologia, cioè quasi esclusivamente studi di analisi fattoriale. Ricordiamo qui, oltre alla classica opera di SPEARMAN (*The Abilities of Man*, London 1926), le esposizioni generali di L. L. THURSTONE (*Multiple Factor Analysis*, Chicago 1947), G. THOMPSON (*The Factorial Analysis of Human Ability*, III ed. London 1948), K. J. HOLZINGER e H. H. HARMAN (*Factor Analysis*, Chicago 1941), C. BURT (*The Factors of the Mind*, London 1940), R. CATTELL (*Factor Analysis*, N. Y. 1952).



scipline. Essa si propone lo studio delle costanti individuali del comportamento intelligente: studia cioè l'intelligenza<sup>1</sup> come attitudine o capacità, e solo mediatamente il comportamento intelligente.

Un quadro, per quanto sommario e necessariamente incompleto del campo d'indagine della psicologia, rischierebbe di trarre in inganno se non contenesse un altro cenno.

Considerata così, come studio dell'ambiente fenomenico, dell'io e della condotta, la psicologia è vista, per così dire, su un solo piano, mentre in realtà lo stesso programma di ricerca si ripresenta su molteplici piani. Questa esposizione si è mantenuta sul piano più generale che è indubbiamente il più importante: situazioni specifiche vissute da particolari individui sono state considerate soltanto per trarne conclusioni generali relative alle strutture, alle funzioni, ai processi psichici. Ma lo studio della psicologia viene compiuto anche su un piano diverso: come studio del comportamento di ogni singola specie dei viventi, dalle forme meno differenziate — gli unicellulari — a quelle più evolute. Compito immenso che si può dire appena iniziato, e che evidentemente richiede un particolare orientamento degli interessi ed una speciale formazione culturale, quella dello zoologo sistematico oltre che quella dello psicologo.<sup>2</sup>

Ma su altri piani ancora si svolge la ricerca psicologica — ci limitiamo ad accennarne i più importanti: il piano patologico, dove si possono studiare l'io, l'ambiente ed il comportamento nelle loro trasformazioni più o meno profonde, in connessione alle diverse forme della patologia nervosa e mentale<sup>3</sup>; il piano evolutivo, sul

---

<sup>1</sup> L'analisi fattoriale non si limita allo studio dell'intelligenza, ma è un metodo generale di analisi delle attitudini.

<sup>2</sup> V. ad esempio H. PIÉRON, *Psychologie zoologique*, Paris 1941. WARREN, JENKINS e WARNER, *Comparative Psychology*, 3 voll., N. Y. 1936 e la citata *Psychologie animale* di P. GUILLAUME. Ci limitiamo a citare alcune delle opere particolarmente significative per ogni campo di studi.

Va notato che una ricerca sul comportamento animale può essere compiuta da due diversi punti di vista: a) dal punto di vista della Psicologia zoologica, ed allora mira a definire il comportamento e le funzioni psichiche di una determinata specie; b) dal punto di vista della Psicologia generale, in quanto una determinata specie animale offre condizioni particolarmente favorevoli per lo studio di un problema generale. Così ad esempio la maggior parte delle ricerche sul comportamento per prove ed errori, compiute sui ratti, sono state impostate dal punto di vista generale e non da quello della Psicologia zoologica.

<sup>3</sup> Ci limitiamo ad osservare che gran parte degli studi di Psichiatria e di Psicoanalisi rappresentano dei contributi alla Psicologia patologica, ed a ricorda-

quale la psicologia appare per così dire in movimento in quanto segue le continue trasformazioni della psiche nel processo evolutivo, dall'infanzia alla maturità ed oltre, ed in cui il processo evolutivo viene studiato operando tante successive sezioni trasversali<sup>1</sup>; il piano sociale,<sup>2</sup> che considera l'azione che i diversi ambienti sociali esercitano sui soggetti che ne fanno parte, e che comprende tanto lo studio dei popoli primitivi,<sup>3</sup> quanto quello degli uomini civili delle diverse strutture nazionali e sociali<sup>4</sup>; ed infine il piano individuale, quella psicologia del singolo individuo,<sup>5</sup> che dai profani è sempre stata tenuta in onore.

Di questi piani, alcuni per la mole delle ricerche ormai compiute, e soprattutto per particolari esigenze metodologiche vanno costituendosi come discipline a sé; gli altri rappresentano fruttuosi indirizzi di ricerca.

FABIO METELLI

---

re la gloriosa corrente di studi francese (RIBOT, JANET, WALLON) che ha creato una tradizione di insegnamento universitario della materia, e le opere fondamentali e KRÄPELIN, BLEULER, JASPERS, MEYER.

<sup>1</sup> La citata opera di K. BÜHLER, il volume di KOFFKA sullo sviluppo psichico, gli studi di PIAGET sulla mentalità infantile, sullo sviluppo dell'intelligenza, sul giudizio morale nel bambino, le opere di GESELL, WALLON, ISAACS, GEMELLI e SIDLAUSKAITE, il trattato di CARMICHAEL e le opere sull'adolescenza di MENDOUSSE, CH. BÜHLER, HOLLINGWORTH e BROOKS rappresentano una scelta dell'immensa produzione che caratterizza questo campo di studi.

<sup>2</sup> Cfr. in proposito l'opera classica di MAC DOUGALL, e tra le numerose opere recenti, quelle di SHERIF, di KLINEBERG e di KRECH e KRUTCHFIELD.

<sup>3</sup> Cfr. le opere classiche di LEVY - BRUHL, e i recenti studi di M. MEAD.

<sup>4</sup> Cfr. A. ANASTASI, *Differential Psychology*, N. Y. 1937.

<sup>5</sup> Lo studio della psicologia del singolo individuo si fonda: a) sul metodo dei *tests o reattivi mentali*, consistenti in esami di singole prestazioni rigorosamente standardizzate, i cui risultati vengono misurati in rapporto alle prestazioni normali della popolazione, (Cfr. F. GOODENOUGH, *Mental testing*, N. Y. 1949, e H. GULLIKSEN, *Theory of Mental Tests* N. Y. 1951); b) sui metodi *proiettivi*, i quali attraverso ad una relativamente libera espressione del soggetto, giungono ad una raccolta di dati di valore sintomatico, rivelanti tratti del carattere (Cfr. BELL, *Projective Techniques* N. Y. 1949); c) sui metodi clinici, cioè 1) metodi di indagine profonda, comprendenti il metodo psicoanalitico e i suoi derivati (cfr. MUSATTI, op. cit.) e 2) metodo *clinico* in senso stretto, che procede alla ricostruzione - sulla base delle prove indicate più su, ed inoltre attraverso al contatto diretto (colloquio con il soggetto) - di quegli aspetti della personalità del soggetto, sui quali verte l'indagine (Cfr. in proposito le opere di A. REY, in particolare *Les insuffisances psychologiques*, 2 voll., Paris 1947).

## IL CANTO POPOLARE POLITICO NEL DECENNIO DI PREPARAZIONE\*

**A**i canti di esultanza, di sfida, di derisione che accompagnarono nel '48 la rivoluzione trionfante, seguirono con la *restaurazione* la tristezza, il silenzio, il sospiro segreto e, ancora, a quando a quando, lo sfogo satirico, fino a che, risorte le speranze, il canto si sprigionò di nuovo, al compiersi circa del decennio, impetuoso e vibrante nel fremito dell'azione guerresca e dell'auspicata vittoria.

La raccolta dei canti del nostro Risorgimento è stata ormai fatta; ad essa sono legati i nomi del Gori, del D'Ancona, del Bini, del Fatini, del Monti, dello Schinelli, del Monterosso e di altri che ne hanno studiato l'aspetto politico, o storico, o letterario, o musicale; ricca è la schiera di coloro, dal Croce al Cannizzaro, dallo Sforza al Pitrè, al Salomone-Marino, al Cesarini-Sorza, al Santoli che hanno collaborato con contributi riguardanti particolari momenti o singole regioni<sup>1</sup>. Statistiche, sia pure parziali, ci danno anche la possibilità di seguire nella linea del suo sviluppo storico il fiorire di questi canti, i quali toccano il massimo nel '48, scendono sensibilmente di numero fin quasi a spegnersi negli anni sino al '55, risalgono vigorosamente nel '59 continuando a succedersi con buon ritmo nell'anno seguente<sup>2</sup>. L'argomento parrebbe quasi esaurito.

---

\* Comunicazione al XXX Congresso Nazionale dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano. Palermo, 8-10 Novembre 1951.

<sup>1</sup> Di qualcuno degli autori ricordati, avremo occasione di citare gli scritti; per gli altri ci affidiamo all'informazione del lettore, non essendo questo il luogo per una bibliografia dell'argomento. Un buon elenco aggiornato di opere consultate correda il volume di RAFFAELLO MONTEROSSO, *La musica nel Risorgimento* (Milano, Casa Ed. dott. F. Vallardi, 1948, "Problemi del Risorgimento") che, contrariamente a quanto farebbe pensare il titolo, si occupa spesso dei canti anche come testi, oltre che come composizioni musicali.

<sup>2</sup> Statistiche, con riferimento alla raccolta curata da lui per la parte storica e da A. SCHINELLI per la parte musicale (*L'anima musicale della Patria, 1796-1922...*, Milano, G. Ricordi, 1929) dà ANTONIO MONTI, *L'espressione musicale del Risorgimento italiano* in "Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere", Serie II, n. LXI, 1928, p. 806-816.

Ma noi abbiamo detto: canto politico "popolare", quindi vogliamo fermare l'attenzione su un aspetto peculiare di esso, che è forse oggi l'aspetto più interessante. Giacchè se "popolari" vennero chiamati al loro tempo la canzone, la canzonetta, i componimenti, insomma, scritti e musicati ad uso del popolo e dal popolo italiano effettivamente cantati in quel periodo storico, quello della loro popolarità si presenta ai giorni nostri come un problema diverso, da considerarsi nel più vasto quadro dei problemi della poesia popolare e con particolare riguardo a quelli della poesia di argomento storico.

Il D'Ancona, studiando le canzoni e le arie popolarmente cantate in Italia nel periodo che all'incirca coincide con quello appunto del Risorgimento, aveva trovato naturale che le più antiche come anche le più recenti canzoni fossero, qual più, qual meno, echi languidi del passato: "pur troppo, è nell'indole della poesia popolare d'invecchiare presto"<sup>1</sup>. Ma il Guastella tempo prima aveva visto con chiarezza che il canto di argomento storico forma un caso a sè, che il suo invecchiare o no dipende da cause legate alla sua particolare natura, sicchè a proposito di uno stornello storico che aveva perduto il suo significato e ne aveva acquistato un altro, aveva concluso che forse, senza di ciò, "il canto sarebbe andato perduto, come tutti quelli di origine storica"<sup>2</sup>.

Col rapido mutare degli eventi, andarono dunque, perduti in gran parte anche i canti del Risorgimento, e la constatazione che di essi uno solo sia entrato, veramente, per rimanervi, nel patrimonio popolare tradizionale, l'*Addio, mia bella addio* del Bosi, ha condotto di recente uno dei nostri più fini intenditori di poesia popolare a considerare a fondo il fenomeno e a concludere "che se i fatti e le figure del Risorgimento hanno lasciato così incerta traccia nelle canzoni del popolo, questo è perchè coloro che pur ne erano poeticamente commossi, e questa commozione espressero in canti e in epici racconti, non avevano però familiare lo stile della poesia tradizionale"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> A. D'ANCONA, *Poesia e musica popolare italiana nel secolo XIX* (1882), ristampato con aggiunte nel vol. *Ricordi ed Affetti*, Milano, Treves, 1908, p. 429.

<sup>2</sup> S. A. GUASTELLA, *Canti popolari del Circondario di Modica*, Modica, Lutri e Secagno, 1876, p. XLV dell'introduzione.

<sup>3</sup> V. SANTOLI, *Stilizzazione e "contemporaneità", nella poesia popolare di argomento storico*, in "Lares", XV, 1949, fasc. I-II, p. 5. La conclusione riferita scaturisce da un principio enunciato poco prima e tratto dall'esame di un complesso di fatti: un canto di uno stile diverso da quello della poesia tra-

Abbracciando in uno sguardo d'insieme la produzione di cui ci occupiamo, alcuni fatti parrebbero a prima vista contraddire a questa conclusione.

Un primo fatto è che poeti come il Dall'Ongaro, il Parzanese, Francesco Coppi Toscanelli e, in certa guisa, anche Tommaso Gherardi del Testa e Pietro Thouar, una certa familiarità con quello stile mostrarono di possederla usando lo stornello e il rispetto<sup>1</sup> in componimenti che subirono anche il fenomeno caratteristico della poesia popolare, la rielaborazione; cosicchè il famoso stornello del '47 del dall'Ongaro:

E lo mio amore se n'è ito a Siena  
m'ha porto il brigidin di due colori.  
Il bianco gli è la fe' che c'incatena,  
il rosso, l'allegria de' nostri cori ecc.

nella volgata ha, nel solo secondo verso, due varianti, di cui una è un'evidente stortura: "portommi il brigidin de' *tre* colori"<sup>2</sup>. Qualche loro canto, inoltre, non era che variazione di altro appartenente al popolo, come il rispetto del Gherardi del '49:

Non mi chiamate più d'Italia onore,  
Chiamatemi Romana sfortunata;  
Avevo la coccarda tricolore, ecc.

tratto da quello divulgatissimo:

Non mi chiamate più biondina bella,  
Chiamatemi biondina sventurata! ecc.<sup>3</sup>

Un secondo fatto è che altri poeti, consapevolmente o inconsapevolmente, s'ispirarono a tipici motivi popolari: basterà ricordare

dizionale "è fin dalla nascita intrinsecamente non "popolare", nè per quanto possa piacere, entrerà mai a far parte durevole del patrimonio di quelle canzoni che il popolo considera sue".

<sup>1</sup> I componimenti di questi autori si possono vedere, nel maggior numero, fra *I Canti della Patria. La lirica patriottica nella letteratura italiana, raccolta e commentata da A. BINI e G. FATINI*, Milano, Sonzogno, 1916. Sull'uso del rispetto e dello stornello nella poesia del Risorgimento, cenni in A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, Livorno, Giusti, 1906, p. 355. In genere poi si veda: G. MAZZONI, *Riflessi di poesia popolare nel Romanticismo italiano* negli "Atti del I Congresso Nazionale delle tradizioni popolari, Firenze, maggio 1929", Firenze, Rinascimento del Libro, 1930, pp. 47-60 e, in particolare, pp. 52-55.

<sup>2</sup> *I Canti della Patria* ecc. cit., II, p. 272. Per la volgata: D'ANCONA, *Poesia e musica popol.* cit., p. 446.

<sup>3</sup> D'ANCONA, *La canzone di donna Isabella* nel vol. *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, Giusti, 1913, p. 399 e nota 1.

quello dell'uccello, in particolare della rondinella, con cui l'uomo entra in colloquio in uno scambio melanconico e gentile di affetti. La *Rondinella* del Mayer, nata nel 1840 dalla prigionia politica dell'autore, e la *Prigioniera* del Grossi, scritta con tutt'altro scopo, ma divenuta essa pure canto politico quando simboleggiò la sorte e i sentimenti dei patriotti toscani prigionieri nei forti austriaci, non potevano non richiamare agli uomini del tempo, come li richiamano a quelli di oggi, i canti popolarissimi: *O rondinella che passi lo mare*; *O rondinella che voli per l'aria*; *Rondinella che passi monti e colli*; *O rondinella che canti sì bene* ecc., cui somigliano nella mossa iniziale e nella cornice dell'uccello che fa qualche cosa in servizio (o anche in danno) dell'uomo<sup>1</sup>. La consonanza di motivo, e gli sviluppi ai quali questo si prestava con lo svolgersi degli avvenimenti politici, determinò anche per questi canti il fenomeno dell'adattamento e del rifacimento: la canzone del Mayer diventò nel '62, per mano d'altri, la *Rondinella di Aspromonte*<sup>2</sup> e su quella del Grossi fiorirono a catena, con lo stesso metro, cantate sulla stessa aria, le "Rondinelle" del Cagnoli, del Ciofi, nel '59 quella di un anonimo, per tralasciare altre del tempo posteriore. L'editore Salani sentì talmente "popolari" tutte queste "Rondinelle", che le mise in testa alla sua prima raccolta a pochi centesimi delle "migliori canzonette cantate dal popolo italiano", facendole seguire da rispetti e stornelli dei più noti fra quelli di amore, di lontananza ecc., compresi in essi i sopra citati, nei quali è invocata la rondinella<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> G. PITRÈ, *La rondinella nelle tradizioni popolari*, Firenze, Barbèra, 1941 (opera postuma), pp. 71-103. Si veda anche: D'ANCONA, *La poesia popol. ital.* cit., p. 33 e note, p. 258.

<sup>2</sup> D'ANCONA, *Poesia e musica popol.*, pp. 461-63 e note. Interessante ciò che si legge a p. 462 nota 2, di una redazione della canzone del Mayer del '40, sullo stesso metro, ma del tutto diversa, compresa in un libricolo senz'anno, contenente scritti del Mayer. Il D'A. si chiedeva se l'autore avesse composte due *Rondinelle*, sullo stesso argomento e metro, e con identici sensi. Non pensò che potè trattarsi di un rifacimento altrui, non però popolare, come fanno vedere chiaramente i due versi ch'egli riferisce. Sulla riesumazione, nel '62, della canzone del Mayer: MONTEROSSO, *La Musica nel Risorg.* cit., pp. 207-208.

<sup>3</sup> Sui rapporti d'origine tra la *Rondinella* del Grossi e una canzonetta del Lemene, bibliografia in G. MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, I, ediz., p. 1404. Sulla sua aria: MONTEROSSO, *La musica nel Risorg.* cit., p. 191-192. - La pubblicazione Salani cui accenno è la *Raccolta delle migliori canzonette cantate dal popolo italiano aggiuntovi [sic] la Rondinella di Mentana e cento stornelli amorosi sopra le bellezze dell'uomo e della donna*, Firenze, Stamperia Salani, via S. Nicolò, 102. Prezzo: 20 Centesimi, in ~ 24°, pp. 64. La raccolta è senza

Ma sia il primo che il secondo fatto non tolgono che in quei canti l'affinità con la poesia popolare sia solo apparente, in quanto nell'un caso i poeti adottarono di essa solo i moduli stilistici e nell'altra qualche motivo ispiratore, ma questa adozione non avvenne rispettivamente nell'ambito della materia e della forma tradizionale.

Il maggior numero dei canti nuovi del "Decennio", sono fondamentalmente letterari, all'infuori credo di due: *E la Violetta la va, la va, e La bella Gigogin*.

La famosa "Violetta", è una canzone epico-lirica che nella parte iniziale narrativa dice del sogno fatto dalla Violetta di andare al campo a trovare l'amato, e nel seguito dialogato svolge il tema dell'invito di lui ad accompagnarlo in guerra, e poiché lei rilutta pensando ai disagi, egli la rassicura con la promessa allettatrice: avrà un letto di fiori con quattro bersaglieri che la consoleranno. Manca di un contenuto propriamente storico o politico, ma che, nella sua sostanza di canzone amorosa a sfondo militare, appartenga al periodo del Risorgimento e non possa essere anteriore alla guerra di Crimea è provato in modo certo dall'accenno ai bersaglieri. Tale è stata la sua diffusione che se ne posseggono già varianti numerose, ma se ci ponessimo ad una sistematica inchiesta non soltanto nell'Italia settentrionale, dove la sua diffusione era già grandissima, ma anche nelle altre regioni, dove l'hanno introdotta i combattenti delle ultime guerre, chissà quale *corpus* ne verrebbe fuori e quali curiose sorprese potrebbero esserci riservate. Giacchè, anche giudicando dalle più vecchie varianti del tempo anteriore alle dette guerre, vediamo che l'elaborazione popolare non è stata solo verbale. La variante romagnola, per esempio, ha una strofe di più:

Coi bersaglieri non vôi dormir;  
me vôi dormire con i garibaldini:  
evviva Garibaldi e Giuseppe Mazzini!

---

data, ma deve essere considerata del 1870 o 1871, perchè è del 1871 una *Seconda raccolta delle migliori canzonette* ecc., dello stesso formato e numero di pagine. Gioverà ricordare che il Salani di Firenze fu il primo e poi sempre assiduo editore delle canzoni patriottiche del Risorgimento, come provano, fra l'altro, i due grossi voll.: *Il canzoniere del popolo*, 1882 e *Il canzoniere nazionale 1814-1870*, raccolto, ordinato e illustrato da P. GORI, 1883.

ed è facile vedere come questi tre versi le conferiscano un accento politico-patriottico ben deciso.<sup>1</sup>

L'altro canto nuovo, popolare veramente esso pure, è quello della *Bella Gigogin*, noto anche col titolo *Daghela avanti un passo*, da cui ebbe inaugurazione in Milano il '59, e che divenne un inno marziale di straordinaria popolarità e potenza.

Rataplan!... Tamburo io sento,  
che mi chiama alla bandiera.  
O che gioia, o che contento!  
Io vado a guerreggiar.

Rataplan!... Non ho paura  
delle bombe e dei cannoni;  
io vado alla ventura....  
Sarà poi quel che sarà.

Oh la bella Gigogin  
col tro - mi - le - ri - le - rà!  
La va a spass col sò spincin  
col tro - mi - le - ri - le - rà.

Da quindici anni facevo all'amore....  
Daghela avanti un passo,  
delizia del mio core!

A sedici anni ho preso marito....  
Daghela avanti un passo,  
delizia del mio core!

A diciassette mi sono spartita....  
Daghela avanti un passo,  
delizia del mio core!

La ven, la ven, la ven alla finestra,  
l'è tutta, l'e tutta, l'è tutta insipriada,  
la dis, la dis, la dis che l'è malada  
per non, per non, per non mangiar polenta.  
Bisogna, bisogna, bisogna avè pazienza  
lassala, lassala, lassala maridà.

Le baciai, le baciai il bel visetto,  
cium, cium, cium.

<sup>1</sup> Per questa variante mi avvalgo del *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, a cura di F. BALILLA PRATELLA, Udine, Casa Editr. Idea, 1941, pp. 213-214, p. 157, che rinvia ad altre fonti e ad altra bibliografia. Ivi una redazione veronese del canto, testo e musica, e altra delle montagne bolognesi alle pp. 217-218. Nel volume *Canzoni popolari milanesi. Contributo di A. FRESCURA e G. RE* (a cura del Dopolavoro Provinciale di Milano, Milano, Casa Ed. Ceschina, 1932) la canzone è collocata impropriamente fra le amoroze (p. 87).



La mi disse, la mi disse; Oh che diletto!  
 cium, cium, cium:  
 là più basso, là più basso, in quel boschetto,  
 cium, cium, cium,  
 andrem, andremo a riposar,  
 ta ra ra ta tà<sup>1</sup>.

In che cosa, è stato chiesto, stette la sua potenza? Nel ritornello *daghela avanti un passo*, che suonò quasi incitamento al Piemonte a fare un passo innanzi verso la liberazione? oppure nella birichina allusione all'Italia, che si affaccia incipriata alla finestra protestandosi amma'ata per non seguire l'Austria? o nell'ironica esortazione a quest'ultima ad aver pazienza, a tollerare cioè che Piemonte e Francia, uniti in liete nozze, rendano realtà il sogno degl'Italiani?<sup>2</sup> In tutte queste cose insieme, ma non in esse soltanto; va aggiunto, infatti, quel suo improvviso passare da canto di guerra a canzone epico-lirica con la rappresentazione della bella Gigogin che

la va a spass col sò spincin  
 col tro - mi - le - ri - le - rà,

con la narrazione dei suoi casi passati e il lieto epilogo:

Le baciai, le baciai il bel visetto,  
 cium, cium, cium.  
 La mi disse, la mi disse: Oh che diletto!  
 cium, cium, cium: ecc.

Non so se sia stata tentata la dimostrazione di questo giudizio: che si tratti "indubbiamente di un mosaico di vecchi canti popolari, non tutti milanesi, chè infatti *Gigogin* non è voce milanese ma piemontese ed è diminutivo di Teresa",<sup>3</sup> certo, questa fu una canzone dotata degli essenziali requisiti per divenire tradizionale, e viva è rimasta nell'Italia settentrionale, dove ancora si canta. Concorse notevolmente alla sua fortuna la musica briosa di brillantissima *polka*,

<sup>1</sup> La redazione data dal GORI, *Il Canzoniere nazionale* ecc. cit. pp. 575-577.

<sup>2</sup> Queste domande si rivolge A. MONTI, *L'anima musicale della Patria* cit., p. 40. Ivi il testo e la musica. Per il testo, vedi anche: FRESCURA e RE, *Canzoni popol. milan.* cit., pp. 62-68; in quest'ultima opera è riprodotta una lezione posseduta dal Museo del Risorgimento di Milano.

<sup>3</sup> G. FUMAGALLI, *Chi l'ha detto?*, Milano, Hoepli, 8° ediz., 1934, n. 2249, p. 729. SCHINELLI e MONTI, *L'anima musicale*, ecc. cit., vol. II, p. 41, danno al canto il titolo seguente: *Daghela avanti un passo. Polka sopra Canzoni del Popolo Milanese*, dove la derivazione da precedenti canzoni pare riferita piuttosto alla musica che alle parole. Il D'ANCONA, *Poesia e Musica* ecc. cit., p. 458 dedica a questo canto poche parole solamente.

scritta appunto da un compositore di musiche per danza, Paolo Giordani, milanese, e non escluderei che sia stata cantata anche accompagnando il ballo, anzi mi confermano a crederlo sia la vignetta del suo frontespizio, nella quale si vedono due giovani che giocondamente procedono in atteggiamento di danza,<sup>1</sup> sia una variante di cui diremo qui appresso.

Varianti presenta in qualche redazione l'ordine delle strofe, ma più interessano le varianti al testo e fra esse quella, di sapore tutto toscano, diffusasi dopo la fuga di Leopoldo, che ai versi :

Bisogna, bisogna, bisogna aver pazienza  
lassala, lassala, lassala maridà

sostituì questi altri, rivolti ai fautori di lui :

Codini, codini, bisogna aver pazienza  
chè il Babbo, chè il Babbo, chè il Babbo non torna più.

oppure :

Codini, codini, codini andate a letto  
chè il Babbo, chè il Babbo, che il Babbo non torna più.<sup>2</sup>

In altra versione presenta qualche lieve diversità il ritornello, e in un'altra, ch'è la più interessante fra tutte, il canto appare trasformato in un invito al ballo, perchè al ritornello, trasformato in un'invocazione alla bella Gigogin, fan seguito queste parole :

Se vuoi venire a festa da ballo  
balleremo insieme quattordici quadriglie !  
Venga la madre con tutte le figlie.  
Dagghela avanti un passo  
delizia del mio cuore !

Dopo di che la bella Gigogin si affaccia alla finestra e la canzone si chiude con l'invito d'amore :

Son stracotto, son stracotto  
son stracotto, mia morosa,  
vieni a farti,  
vieni a farti a me veder.  
Dove sei, dove sei che non ti vedo ?  
Trallalà.  
Son qui sotto, son qui sotto all'erba rosa,  
trallalà

<sup>1</sup> È riprodotta in facsimile, in SCHINELLI e MONTI, *L'anima musicale della Patria* cit., vol. II, p. 40.

<sup>2</sup> GORI, *Il Canzoniere* ecc. cit., p. 576, nota 1.

per veder, per veder la mia morosa,  
trallalà  
sott' un alber, sott' un alber a far l'amor!  
Trallalà.<sup>1</sup>

Ma il numero maggiore di canti fiori, nel Decennio, sul tronco di canti già esistenti, i quali popolarmente rimaneggiati, mutilati, accresciuti, furono ridotti ad attualità, e poichè quest' opera di adattamento non fu guidata da fini letterari, bensì fu spontanea e irriflessa, venne eseguita non da un solo individuo, in un sol punto, bensì cammin facendo da coloro che quei canti ebbero sulle labbra, l' interesse che essi presentano è per noi uguale a quello offerto dai canti nuovi, in base al moderno concetto che poesia popolare è quella in cui è intervenuta una elaborazione popolare comune, attestata dalle varianti <sup>2</sup>.

Si penserà che i canti ripresi o continuati siano stati tutti di argomento storico o guerresco; ma vedremo che non è così e, pertanto, se ad essi daremo, come logica vuole, posto di precedenza, quelli che esamineremo dopo non avranno interesse minore anche se in numero ristretto.

Donde la straordinaria fortuna del canto *L'Addio del Volontario*, il cui primo verso: "Io vengo a dirti addio", divenne, in bocca al popolo, il famoso *Addio, mia bella, addio?* Melodia a parte, schietta, sincera, venuta fuori veramente di prima intenzione, non è, a mio credere, lontano dal vero chi tale fortuna crede derivata dal tono sentimentale della poesia, cioè dall' avere questa interpretato non il lato eroico del combattente, ma l' aspetto vivo e immediato di uomo <sup>3</sup>, quindi l' aver offerto il modo a quella moltitudine di soldati che, dal '48 in poi la cantarono partendo per le guerre, o anche solo per servizio militare di leva, di esprimere, volta a volta, per mezzo di essa, il proprio sentimento individuale <sup>4</sup>. Il lavoro della collettività

<sup>1</sup> Per le varianti all' ordine delle strofe e al ritornello e per questa redazione così rimaneggiata, si vedano rispettivamente: R. CADDEO, *Inni di guerra e canti patriottici*, Milano, 1915, p. 73 e N. TRAMONTI, *I Bersaglieri*, Bologna, Cappelli, ma io cito da FRESCURA e RE, opera e luogo cit.

<sup>2</sup> Un' esposizione recente di questi basilari concetti si ha in V. SANTOLI, *Forme e spiriti dei canti popolari italiani*, estr. dagli Atti dell'Accademia Fiorentina di Scienze Morali "La Colombaria", XI, 1947, pp. 4-5; ivi rimandi a più ampi lavori, propri e altrui, sull'argomento.

<sup>3</sup> MONTEROSSO, *La Musica* ecc. cit., pp. 175-177.

<sup>4</sup> SANTOLI, *Forme e spiriti* ecc. cit., p. 15.

cominciò intorno al canto non appena, può dirsi, Carlo Bosi l'ebbe composto, di getto, la sera del 20 Marzo 1848, in un caffè della sua Firenze; e fu agevolato dalla circostanza che non fu poi stampato se non nel '59. Era facile, nella trasmissione orale, in un componimento di quel genere, dire al terzo verso *partissi* in luogo di "andassi", in altra strofe *allo spuntar del sole* in luogo di "all'apparir del sole", e così via; e all'autore, che si era nascosto sotto il velo dell'anonimo, non rimase che lasciar fare; ma sul suo originale annotò la correzione popolare arrecata al primo verso, e l'accettò. Poi, in seguito, moltiplicatesene stampe e ristampe, accadde al canto ciò che accade alla produzione veramente popolare: vi fu chi la disse sua, e le stampe si differenziarono l'una dall'altra nel titolo e persino nel numero delle strofe, oltre che per cento varianti spicciole<sup>1</sup>. Forse per nessun altro canto del Risorgimento abbiamo tanta documentazione di popolarità come per questo; da ciò il giudizio che esso solo "entrò, veramente, per rimanervi, nel patrimonio popolare tradizionale"<sup>2</sup>; e la sua fortuna è attestata anche dai canti nuovi che esso ispirò nelle guerre d'Africa<sup>3</sup>.

Altri canti riaffiorarono. Esisteva, per esempio, nella Lombardia una *Canzone degli Allii* su Napoleone, gli avvenimenti del 1814, i rapporti con gl'Inglesi e la Corte pontificia:

<sup>1</sup> Cenni ed esempi sulle varianti delle redazioni trasmesse oralmente e delle stampe si trovano in GORI, *Il Canzoniere naz.* cit., pp. 407-408, D'ANCONA, *Poesia e musica popol.*, pp. 447-448. In entrambe le opere si legge altresì la redaz. originaria e nella seconda anche la musica. - Sull'occasione in cui il canto fu scritto, il luogo, l'autore, l'appropriazione indebita nel 1890 di un tal Marcantonio Canini e altro, dà precise notizie una Lettera di LUISA NEBBIAI, discendente prossima del Bosi, apparsa nel quotidiano "La Tribuna", (Roma) del 29 Dicembre 1920 sotto il titolo *Chi sarebbe il vero autore di "Addio, mia bella, addio"*, risposta a un articolo di Arturo Quintavalle, *Il poeta di Addio mia bella addio*, apparso nel n. 293 del 9 Dicembre, dello stesso giornale.

<sup>2</sup> SANTOLI, *Stilizzazione e "contemporaneità"*, ecc. cit., p. 1.

<sup>3</sup> F. BALILLA PRATELLA, *Eroismo italiano e poesia e musica popolare. Da Dogali ad Adua e a Domokos* in "Lares", VII, n. 1, marzo 1936, pp. 13 sgg. Quivi, p. 18 sgg., una "canta d'Africa", in due redaz. di cui una raccolta nel forlivese nel 1920: *Addio, miei cari, addio*, - parte la spedizione, - anch'io devo partire - col terzo Battaglione ecc.. Ma l'autore vide solo parzialmente il legame che, invece, è diretto, col componimento del Bosi. - G. NATALETTI, *Canti popolari sulla guerra d'Africa. Appunti e precisazioni* in "Lares", VII, n. 2, giugno 1936, pp. 121-125, aggiunse nuove notizie riproducendo due stampe popolari del rifacimento: *La partenza del volontario per l'Africa. Canzonetta popolare*, Siena, 1887: "Addio miei cari, addio", ecc. e *La spedizione per l'Africa. Canzonetta nuovissima*. Codogno, 1888.

Napolione  
scominsa a dire :  
- Povera mi,  
cossa hò mai fa.  
Andare in Prussia  
contra la Russia,  
a scumbatt  
i Allia. ecc.

Tre differenti redazioni ce la mostrano nei successivi adattamenti popolari alla guerra di Crimea del 1855, alle conseguenze delle annessioni del 1860<sup>1</sup>.

La fonte dell'oro, nel Decennio di preparazione, furono però i canti del '48, alcuni dei quali ebbero vicende che, per la nostra indagine, interessa ricostruire e documentare.

Era un canto siciliano del '48 quello de *La Palummedda bianca*, composto, non si sa da chi, appena emanato il decreto di decadenza dei Borboni, diffusosi con la rapidità del lampo non soltanto per i sentimenti che esprimeva, non soltanto per la musica facile, sua propria, ma per la fondamentale popolarità del motivo iniziale. La "palombella", è assai vicina alla rondinella, compare in numerosi canti, è frequente nei giuochi fanciulleschi, fa da messaggera d'amore, in talune regioni, come la Puglia, annunzia e rivela i falli, specialmente dei bambini<sup>2</sup>. È probabile che proprio dal canto pugliese d'amore *La palummella bbianghe - M'ha mmuzzecàt' a gamme* ecc.<sup>3</sup> abbia tratto lo spunto questo canto siciliano, in cui la *palummedda bianca* è la Sicilia che ha sofferto e sopportato :

<sup>1</sup> FRESCURA e RE, *Canzoni popolari milanesi*, ecc. cit., pp. 47-55, con la notaz. musicale.

<sup>2</sup> Alcune versioni siciliane, romanesche, abruzzesi del canto *O rondinella che passi lo mare* recano addirittura *palummedda*, *palomba*, *palomma*. Rispetti ispirati dalla colomba troviamo fra i *Canti popolari dei dintorni del lago di Bolsena, di Orvieto... raccolti e annotati da A. MARSILIANI*, Orvieto, Tip. Marsili, 1886. In Terra di Lavoro la *palummella* è la coccinella, ma essa pure ha l'ufficio di messaggera d'amore (N. BORRELLI, *Segni premonitori, vaticini e divinazioni del popolo di Terra di Lavoro*, in "Lares", IV, 1-2, marzo-giug. 1933, pp. 67-73). Uno studio bene informato sulla colomba in Puglia è quello di F. M. PUGLIESE, *La "Palomme"*, (*Studi di demopsicologia comparata*) in "Lu marranzanu", Settimanale di folklore e poesia sicil. Catania, a. III, 1932, in continuaz. in alcuni numeri, dei quali qui interessa il n. 42 del 15 ottobre.

<sup>3</sup> Cito da R. ZAGARIA, *Folklore andriese con monumenti del dialetto di Andria* (Martina Franca, La Rivista "Apulia", editr., 1913, canto n. LXXVIII), ma il canto si trova in tutte le raccolte di poesia popol. pugliese.

La Palummedda bianca  
 prijau, prijau, prijau;  
 ma nenti cuncirtau  
 cu lu tirannu Re:  
 tirannu Re, tirannu Re!

ma ora essa esulta inneggiando alla libertà:

Piu Nonu binidici  
 la bedda ca zitia.  
 Fora la tirannia!  
 Viva la libirtà!  
 la libirtà! la libirtà!<sup>1</sup>

Intonato in segreto, con doloroso rimpianto, durante la "restaurazione", esplose con accento nuovo nel '59, divenendo canto satirico e derisorio. In una delle tante varianti che nascevano spontanee sulle labbra dei garibaldini isolani, lo conobbe Cesare Abba durante la spedizione dei Mille: "Le compagnie cantavano canzoni popolari lombarde e toscane: i siciliani gareggiavano con un loro canto d'aria che cercava il core

La palombella bianca  
 Si mangia la racina.

Ma a tratti - egli aggiunse - quella melodia scoppiava in versi d'odio al Borbone, di spregio alla regina, donna "(Da Quarto al Volturmo", Santa Caterina, 11 giugno). E, difatti, il rifacimento conteneva strofe di questo genere:

La palummedda bianca  
 pizzùla la racina;  
 Firdinannu ccu la regina  
 va vinnennu pruna a du' rana<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Può leggersi con tenui varianti in L. VIGO, *Raccolta amplissima di Canti popolari siciliani*, Catania, Galatola, 1870, p. 685, n. 5193 sgg., in S. SALOMONE-MARINO, *La rivoluz. sicil. del 1848-49 nei canti popol.*, in "Memorie della rivoluz. sicil. dell'anno MDCCCXLVIII", Palermo, Tip. Cooper. fra gli operai, 1898, vol. II, p. 19-21 della Memoria. (Alla voce *zitìa* spiega: "Che si fa sposa zita") e altrove. Un accenno in MONTEROSSO, *La Musica nel Risorg.* cit., p. 164, però mancano riferimenti alla melodia, che pur si conosce. Si veda il II vol. delle *Memorie della rivoluz. sicil.* ecc. cit., Memoria XIX: *Canti popolari accompagnati dalla relativa musica*, p. 14, dove è riprodotto il canto *Spara lu forti 'ill'andria* che, come si apprende dal frontespizio della Memoria, fu una *Canzona popolare messinese del 1848 sulla musica dell'aria "La palummedda bianca"*.

<sup>2</sup> *Racina* nel 2° verso è "uva". La strofetta è pubblicata nel mio scritto: *Satira di popolo nel Risorgimento siciliano*, in "Arch. Stor. per la Sicilia, Orient." (Catania), XXX, 1935, pp. 129-135, dove sono notizie sulla diffusione del canto, sul motivo a cui s'ispira e indicaz. bibliogr.

Le varianti non sono certo queste soltanto ; occorrerebbe cercarne altre, e occorrerebbe altresì vedere se durante la " restaurazione „ vi furono varianti di parte borbonica, cosa molto probabile. In Puglia il canto d'amore su *La palommèlla bbianghe* fu trasformato dai " realisti „ in un canto di minaccia<sup>1</sup>.

Pure del '48 era il canto guerresco del Mercantini, musicato dal maestro Giovanni Zampettini : *Patriotti, all'Alpi andiamo*. Come è noto, dai *crociati* romagnoli e marchigiani, esso passò agl' Italiani tutti e li infiammò col ritornello e l'ultima strofe :

Foco, foco, foco, foco,  
S' ha da vincere o morir ;  
Foco, foco, foco, foco,  
Ma il tedesco ha da perir ;  
E sol verde, bianca e rossa  
La bandiera s' innalzò<sup>2</sup>.

L'elaborazione popolare di cui fu oggetto proprio questa parte del canto (pel resto venne totalmente dimenticato) fu davvero straordinaria e colpì il Manin profugo a Corfù, quando, nel settembre del '49, ebbe una visita del Mercantini, ivi pure andato profugo per sottrarsi ai pericoli cui lo aveva esposto la sua canzone, e se ne fece recitare da lui qualche strofe ; "... scorsi - annotò nel suo *Diario* - che il popolo le aveva spesso alterate, fin anche nell'intercalare, e quasi sempre, a mio avviso, in meglio „<sup>3</sup>. Riconoscimento significativo, in cui *meglio*, oltre che con riferimento alle modificazioni stesse, va inteso forse come migliore e maggiore aderenza al sentimento collettivo.

Nella Sicilia questo canto guerresco diede anche luogo a una inaspettata quanto felice fusione tra alcuni suoi versi e le strofette facete ch' erano state cantate in tutta l' Italia contro il Radetzky prima

<sup>1</sup> È un canto di Martina-Franca (Taranto), in cui la mossa iniziale ripete quella della seconda strofe del canto d'amore e che presso a poco continua così : " Togliti il berretto rosso, chè il Re va sempre sul trono. Compare mio, non dimenticare che le bastonate sono già pronte „. Cfr. F. M. PUGLIESE, *La " Palomme „* ecc. cit., luogo cit.

<sup>2</sup> Cfr. GORI, *Il Canzoniere naz.* ecc. cit., pp. 415-416 ; D' ANCONA, *Poesia e musica* ecc. cit., pp. 448-449 ; MONTEROSSO, *La Musica nel Risorg.* cit., pp. 159-60.

<sup>3</sup> *Dantele Manin intimo. Lettere, diari e altri documenti inediti pubblicati a cura di M. BRUNETTI, P. ORSI, F. SALATA*. Roma, Vittoriano, 1936 (" R. Ist. per la storia del Risorg. Ital. „, Il Serie : Fonti, vol. IX), p. 240.

della guerra del '48<sup>1</sup>. Ne venne fuori addirittura un canto nuovo, diversissimo di tono da quello del canto originario e di struttura simile a quella dei canti che si sogliono chiamare "iterativi":

E cu viridi, biancu e russu  
la bannera si 'nnalzò!  
E focu supra focu,  
s' àvi a vinciri o muri'!  
Di la testa di Burbuni  
li cannuna hâmu a para':  
e focu supra focu,  
s' àvi a vinciri o muri'!

E così di seguito:

Di la panza di Burbuni  
nn' hâmu a fa' li tamburi'; ecc.  
Di li vrazza di Burbuni  
li mazzoli avemu a fa': ecc.

una serie di strofette avvivate da quel "focu supra focu", chiusa alla fine dal ritornello sulla bandiera<sup>2</sup>.

Il canto originario e il nuovo da esso staccatosi continuarono a vivere indipendenti, generando versioni sempre diverse, sicchè nel '60 l'Abba vedrà il popolo siciliano lanciarsi all'assalto di Castellammare al canto della strofetta:

Patriotti patriotti  
Vogliam vincere o morir.  
Foco sopra foco...<sup>3</sup>;

altri, nello stesso anno, udrà il canto a Palermo in questa variante, che potremo dire d'impeto quasi manesco:

Focu! Focu!... Supra focu!  
S' hav' a vinciri o morir!...  
E lu viridi, biancu e russu -  
La bannera triculuri -  
Ci hav' a rumpiri lu mussu

<sup>1</sup> Su queste famose strofette: D'ANCONA, *Poesia e musica* ecc. cit., pp. 442-443; MONTEROSSO, *La Musica nel Risorg.* cit., pp. 145-146 e, per le elaborazioni nuove nella prima Guerra mondiale: C. CARAVAGLIOS, *I canti delle Trincee. (Contributo al folklore di guerra)*, Roma, 1934 (estr. dal n. 3 del "Boll. dell' Ufficio Storico"), pp. 45-46.

<sup>2</sup> Fu pubblicato la prima volta dal SALOMONE-MARINO, *La rivoluzione siciliana del 1848-49* ecc. cit., pp. 18-19; ora anche in MONTEROSSO, *La Musica nel Risorg.*, pp. 163-164. Qualche cenno nel mio scritto *Satira di popolo nel Risorg. sicil.* cit., p. 5.

<sup>3</sup> *Da Quarto a Volturmo*, 17 Giugno.



A l' infamì tradituri l...

Focu! Focu!... Supra focu! ecc.<sup>1</sup>.

come, dal canto suo, Tommaso Cannizzaro raccoglierà in Messina un frammento di otto versi che dice :

E la panza di Burbuni

Un tammuru avemu a fari, ecc.<sup>2</sup>.

Ma la redazione nuova, siciliana, avrà ancora un po' di storia, perchè, passata in Calabria, vi è rimasta, immettendosi durevolmente nella tradizione, ridotta a filastrocca fanciullesca :

D' a testa du re Burbuni

'Nu tamburru avimu a fà!

Fo fochiti sì, sì

Ha da vinciri e mai muri!

Cu lu virdi, jancu e russu

La bandera s' innalzò.

Cu 'i vrazza d' u re Burbuni

Dui mazzoli avimu a fà,

E fòchiti sì sì.

D' a panza d' u re Burbuni

'Na 'rancascia avimu a fà!

E fòchiti sì sì.

Di l' anchi d' u re Burbuni

Dui furchi avimu a fà!

E fòchiti sì sì<sup>3</sup>.

Da ultimo, ecco il caso attraente di una canzone raccolta in prov. di Bologna nella quale il canto mercantiniano sopravvive ridotto a un solo elemento, unito da alcuni *lailera, la laralalà* che rendono un gaio motivo di danza. L'elemento è la frase "vincere o morire", che circolò per tutta l'Italia in numerosi altri canti e ritornelli, ma che qui acquista un' individualità sua spiccatissima.

Lailera, lailera,

la, la, la, la, laralalà!

O vincere o morir!

Lailera, lailera,

la, la, la, la, laralalà!

<sup>1</sup> A. MARCELLINO, *Don Liborio e l'età che fu sua. Racconto storico folkloristico del Secolo XIX*, Roma, Tip. G. Calandri, 1935, pp. 370-371.

<sup>2</sup> T. CANNIZZARO, *Frammenti di canti popolari politici raccolti in Messina* in "Arch. per lo studio delle tradiz. popol.", VII, 1888, p. 139.

<sup>3</sup> *Canti popolari calabresi raccolti da R. LOMBARDI SATRIANI*, Napoli, E. De Simone, vol. VI, 1940, pp. 114-115, n. 4043. Il canto è di Parghelia, (Catanzaro); 'rancascia del quintultimo verso è "grancassa".

Forse più che di canzone si tratterà di un frammento di canzone; comunque il suo legame col canto di cui discorriamo è provato dall'appartenere a quel medesimo periodo, dall'essere intitolata *La Garibaldeina*, dalla dichiarazione di colui che la cantò (1929) di averla imparata da un ex garibaldino; significativo è poi ch'essa sia ancora ricordata<sup>1</sup>.

Gli altri canti, quelli di contenuto originariamente non politico, e adattate dal popolo ad esprimere le sue passioni del Risorgimento, allo stato odierno delle conoscenze sono, come abbiamo detto, non molti di numero; ma non è tanto il loro numero che importi, quanto il fenomeno ch'essi ci danno il modo di esaminare.

La canzone narrativa, il canto d'amore, persino i canti fanciulleschi servirono allo scopo, e nel loro nuovo impiego dovettero avere a principio valore di linguaggio secreto, furbesco, come certi canti d'amore che in bocca ai carcerati diventano allusivi di cento altre cose.

Fu così che nel Trentino divenne canto politico una cantilena fanciullesca tradizionale, quella, probabilmente di origine francese, del merlo, nella quale sono enumerate tutte le cose che il povero uccello perde via via: il becco, un occhio, l'altro occhio, un'orecchia, l'altra orecchia, un'ala, l'altra ala, la coda ecc. e, quando tutto ha perduto, il poverino muore.

El merlo l'à pers el beco  
come faral a becar?

El merlo l'à pers el beco!  
povero merlo mio  
come faral a becar?

El merlo l'à perso n'ocio  
come faral a ocjar?

El merlo l'à perso 'l beco, n'ocio: ecc,

Il popolo trentino, che come molti altri, dà del "merlo", a un imbecille, cantando l'ingenua cantilena con intenzione saporosa di satira, alluse alla decadenza dell'Àustria che perdeva a mano a mano le province, come il povero merlo perdeva le parti del suo corpo. Il testo aderiva talmente all'intenzione che non vi fu bisogno d'innovar nulla; solo nell'ultima strofe, in principio e in fine, quando del merlo andato in malora si dice commiserando:

come faral a cantar?

<sup>1</sup> BALILLA PRATELLA, *Primo documentario* ecc. cit., pp. 213-214.

alla parola *cantar* fu sostituita l'altra *restar*, cioè restare nel Trentino <sup>1</sup>.

Quivi la satira; in altro canto l'umana tristezza del soldato che ammalà e muore, e della madre che non giunge a rivederlo. Per esprimere questo sentimento, il popolo adattò e variò, nell'atmosfera garibaldina, il vecchio canto tradizionale de *L'amante morta*, che narra di un soldato cui perviene l'annunzio della malattia dell'amata. Egli parte, ma vicino al paese il suono delle campane a morto gli dà un triste presentimento, indi a mezza strada incontra un corteo: è la bara della sua amata. Prega il "portantino", di fermarsi perchè possa baciare un'ultima volta la sua "morosa", poi, essendo finita per lui ogni gioia, saluta genitori e amici e torna a fare il soldato. Nella cornice dell'antica canzone epico-lirica e nello svolgimento degli stessi episodi (lettera annunziatrice, partenza della persona amante, tragico modo di conoscere la realtà), il nuovo canto ha preso una fisionomia propria. È probabile l'abbia presa per gradi, ma nè le redazioni raccolte dal Nigra nel Piemonte, da altri nella Romagna, nella Toscana, altrove, ce ne danno indizio. Più breve, di struttura metrica diversa, il rimaneggiamento che ne è nato, *A gh'è arrivà una lettera*, presenta l'elemento garibaldino già assimilato perfettamente:

1.

A gh'è arivà una lettera  
diretta a la mamà,  
che suo figlio Achille  
si trova in letto ammalà.

2.

E tacca su i cavalli,  
carrozza e carrozzin,  
e poi si mette alla via  
come garibaldin.

3.

~ Ditemi, o contadino,  
ditemi la verità,  
quel panno c' avete in dosso  
dove l'avete comprà'?

4.

~ Che cosa dite, q' la dona?  
Noi non l'abbiamo comprà'.  
Un ufficiale del campo  
noi ce l'abbiamo spoglià'.

5.

Fatevi avanti un passo,  
vicino a quel albarin:  
là troverete la tomba  
del vostro figlio Achil' <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Il canto fu raccolto a Chizzola (Ala) da Albino Zenatti nel penultimo decennio del secolo scorso e da lui corredato delle notizie che abbiamo riferite. Vedilo in *Canti popolari trentini raccolti dal Prof. ALBINO ZENATTI, editti e illustrati da ANNA PASETTI*, Lanciano, Carabba, 1923, pp. 165-168.

<sup>2</sup> Il testo che qui abbiamo dato è in BALILLA PRATELLA, *Primo documentario* ecc. cit., pp. 222-223, dove è anche messa in rilievo la sua derivazione dal canto narrativo *L'amante morta*. Ivi, pp. 224, una variante ferrarese *O portantino, che porti quel morto*, nel quale la nota garibaldina manca.

L'esempio più significativo che possa darsi di canto popolare politico del Risorgimento nato dall'adattamento di un canto d'altro genere, è però offerto dall'*Uccellin del bosco*<sup>1</sup> in quanto è il primo e l'unico fin oggi che sia stato studiato in modo esauriente, con sussidio adeguato di varianti e col metodo additato dai moderni indirizzi.

Il canto è diffuso per tutta l'Italia settentrionale fino a Roma e il suo contenuto è semplicissimo: l'uccellino reca alla giovane sposa un messaggio d'amore, ma questa risponde rimpiangendo la perduta libertà di ragazza. Eccone una redazione veneziana:

Bel' oselin del bò, (bis) per la campagna el svola;  
 - Dov' èlo mai svolà? (bis) - Su quella finestrela.  
 - Coss' àlo mai portà? (bis) - 'Na letara siglada.  
 - Cossa ghe giera scri? (bis) - Per maridarte, o bela.  
 - Gieri m' ò maridà, (bis) - oggi me son pentida.  
 Se fusse da maridar, (bis) - no me maridaria.  
 Eviva la libertà, e chi la sa godere,  
 E chi la godarà. Chi no la sa godere  
 Chi no la sa godere sospira note e di<sup>2</sup>.

Un canto che parlava della libertà perduta era, fra quelli tradizionali, uno dei più idonei a trovare risonanza di attualità nel cuore degli Italiani del Risorgimento, ed ecco, infatti, che a un certo momento, al motivo della libertà perduta dalla giovane sposa si associa quello della perduta libertà d'Italia; si associa ed immedesima sino a confondersi con esso e, direi, a scalzarlo.

Bel uselin del bo per la campagna el vola.  
 Dov' èlo mai svolà? Su quella finestrela.  
 Cos' àlo mai portà? Na letara siglada.  
 Cosa ghe jera scri? De liberar l'Italia.  
 Chi la liberarà? Giuseppe Garibaldi.  
 Chi xe sto Garibaldi? El protetor de l'Istria.  
 E a chi 'l ghe la darà? A Vitorio Manuel.  
 Chi xe sto Manuel? El re dei Italiani<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Il primo a far conoscere le innovazioni politiche nel canto dell' *Uccellino del bosco* fu M. BARBI in *Poesia popolare pistoiese*, Firenze, 1895 (nozze Bacci-Del Lungo), pp. 26 sgg. Si appoggiano alle varianti della Raccolta Barbì gli approfondimenti recenti di V. SANTOLI che formano l'*Appendice*, pp. 7-15, del suo cit. lavoro *Stilizzazione e "contemporaneità"*, ecc.

<sup>2</sup> *Canti popolari veneziani raccolti da* D. G. BERNONI, Venezia, Tip. Fontana-Ottolini, 1872, Puntata V, pp. 15-16. La disposizione dei versi è mia, mentre il Bernoni va a capo ad ogni frase ritmica. Questa redazione veneziana è stata da me prescelta, oltre che per la sua bontà, per i riscontri a cui si presta con altra che riferiremo dopo.

<sup>3</sup> È la redazione R delle ventisei pubblicate dal Santoli (scritto cit., p. 13).

Si noti, confrontando questa redazione raccolta a Muggia, nel triestino, con la veneziana riferita sopra, la diretta dipendenza di quella da quest'ultima, provata dall'identità dei versi iniziali, e, a un tempo, il felice innesto del tema politico avvenuto in modo da non mostrare traccia di sè.

Che l'associazione dei due motivi sia nata nell'atmosfera vibrante del '59 e della vittoriosa guerra di Lombardia è chiaro; come sia praticamente avvenuta si desume dall'esame delle varianti. Dovette essere dapprincipio, dice il Santoli, appunto, una mera associazione, come mostra in un gruppo di esse la giustapposizione del canto primitivo e del motivo sopraggiunto. Nacquero poi, facilmente commistioni nelle quali il senso è turbato fino a divenire non-senso e la linea della canzone completamente disgregata. Questa corruzione si trova sanata in versioni nelle quali il motivo originario è riconoscibile soltanto per deboli tracce o è scomparso del tutto, cosicchè per esso ci troviamo davanti " a un canto nuovo, ma nello stile tradizionale, tutto politica e attualità, che del più antico conserva soltanto la cornice dell'uccello messaggero „<sup>1</sup>.

Chi avrebbe sospettate vicende così varie e complesse? E forse per questa via, oggi coi materiali di cui disponiamo, domani con quelli preziosi della Raccolta Barbi di cui è preannunziata la stampa, sono da cercare i riflessi del Risorgimento nella poesia del nostro popolo; quei riflessi che, finora, sono apparsi incerti se non addirittura negativi.

Qualcosa sarebbe da dire della musica, ed è stata detta dai competenti, lo Schinelli, il Balilla Pratella, il Monterosso e altri: anche la musica di questi canti politico-patriottici solo in rari casi è del tutto nuova; la stessa musica " propria „ della famosa " palummedda „ siciliana, derivava da un'aria appartenuta a canzonetta napoletana, e servì poi per parecchi altri canti. Altra volta si trattò di musica in cui vennero fusi elementi vari, come nella *Garibaldeina* emiliana, in cui la frase " vincere o morire „ usata come una specie di intermezzo e accoppiata a uno spunto di carattere melodrammatico, è preceduta da un motivo di danza.

Anche questo ripetersi nella musica di un modo di composizione che abbiamo rilevato a proposito del testo, cioè questo continuare la tradizione innovandola, conferisce genuino carattere di popolarità a questo complesso di canti.

CARMELINA NASELLI

<sup>1</sup> SANTOLI, *Stilizzazione e " contemporaneità „* ecc. cit., p. 8.

## ERNESTO WIECHERT UOMO E POETA

La vita di Wiechert ci è narrata fedelmente e dettagliatamente da lui stesso nelle sue due opere autobiografiche *Waelder und Menschen* (1936) e *Jahre und Zeiten* (1949).<sup>1</sup> Nella prima è la narrazione della sua infanzia e della sua giovinezza fino al compimento degli studi secondari; nella seconda, che si ricollega esattamente alla precedente, è il racconto di tutto il resto della sua vita, dagli anni universitari alla maturità. L'una e l'altra sono interessanti per noi, ma furono scritte la prima per l'intimo bisogno del poeta di fermare sulla carta quel periodo della sua esistenza che fu certo il più bello, l'altra per il bisogno di confessarsi come dinanzi ad un giudice, alla vigilia di presentarsi al tribunale di Dio.

Quasi temesse di perdere di vista il pastorello che, a piedi scalzi, era andato per i prati a condurre al pascolo le pecore, lo scrittore giunto a maturità, ferma innanzi al proprio occhio quegli anni tanto lontani, ma ancor presenti e vivi nel suo spirito e si accinge all'opera con umiltà e con la leggera angoscia che quel bimbo possa sparire per non più tornare nel suo ricordo,<sup>2</sup> sicchè è lieto di poter concludere "*aber nun ist es da*," e di poterlo seguire rifacendo passo passo la via percorsa. "*Die Wälder rauchen*," dice il poeta; ed il mormorio dei boschi sembra spirare anche nelle pagine del libro conferendogli quel senso di freschezza che solo la giovinezza può dare, mentre nelle "rimembranze," degli anni e degli avvenimenti che seguirono è il calmo, melanconico alitare del venticello della sera.

Luce dell'alba e luce del tramonto: la vita insomma dal principio alla fine; la vita che non è, né vuole essere quella di un eroe, ma di una creatura qualsiasi piovuta su questa terra proprio senza volerlo: tutta la grande, difficile ed incomprensibile vita, "*Arbeit*

<sup>1</sup> ERNST WIECHERT, *Waelder und Menschen*, Langen Müller Verlag, München 1936; poi presso Rascher Verlag, Zürich 1946.

*Jahre und Zeiten*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich 1949.

<sup>2</sup> "in der Demut und in einer leisen Angst, es könne dies Kind verschwinden am Ende jenes Weges und niemals mehr würde ich es wiedersehen," op. cit. pag. 5.

und Amt, Leben und Tod, Irrtum und Schuld, Saat und Ernte„<sup>1</sup> e alla fine il prepararsi al grande commiato, „denn wir sind von gestern her und wissen nichts, weil unsere Tage nur ein Schatten auf Erden sind„,<sup>2</sup> affermerà Wiechert infatti con Giacobbe, giunto al termine della propria esistenza. Ed anche per questo la sua raccolta di „ricordi„ è pervasa da un profondo senso di tristezza; egli sente di raccogliere queste „rimembranze„ non per sé, come aveva fatto per la narrazione della propria giovinezza, ma per gli altri, poichè il male, che da anni lo tormentava, non lo avrebbe risparmiato. Così chiude la sua opera autobiografica, come chiuderà più tardi la sua vita, santamente e cristianamente, perdonando e chiedendo perdono: „ach möchten alle mir vergeben, wie allen ich vergeben will„.<sup>3</sup>

Guidati dal nostro stesso autore, noi lo seguiamo con simpatia e con lui viviamo i suoi giorni più belli e sereni dell'infanzia e della giovinezza, percorrendo la via ove egli ha trovato amarezze, delusioni, disinganni e dolori, ma che ci condurrà alla soglia, sulla quale è a tutti possibile trovare la serenità. Solo dopo aver conosciuto la vita di Wiechert potremo comprendere la sua opera e la sua arte, spontanea e semplice come la natura, cui si ispirò.

Wiechert ci dice dei suoi antenati che il nonno paterno, che egli non conobbe, era guardia forestale come il padre; che quello materno, di origine probabilmente francese, viveva in un piccolo villaggio tra boschi estesissimi, sulla sponda del fiume Cutrinne, e la nonna, che egli aveva conosciuto attraverso le parole della madre, era di origine polacca. In Wiechert, dunque, è una mescolanza di sangue germanico, slavo e latino, cui si aggiunge una vena di lituano, per parte della zia Veronica.

Dal padre ereditò l'amore per i boschi, dalla madre quel senso di dolorosa mestizia, che la faceva sorridere „mit schmerzlichen Lächeln„,<sup>4</sup> e dalla zia Veronica il senso del fantasioso e leggendario. Al principio del 1887 il padre ottenne un posto di guardia forestale in Kleinort e lì nacque Ernesto, il 18 maggio dello stesso anno.

La sua infanzia trascorse nella casa solitaria e silenziosa che gli appariva come un castello. Il giardino che circondava la casa gli era molto caro, perchè lì trascorreva le sue giornate, e gli rimase

<sup>1</sup> *Jahre und Zeiten*, pag. 10.

<sup>2</sup> id. id.

<sup>3</sup> *Jahre etc.* pag. 451.

<sup>4</sup> *Wälder und Menschen*, pag. 12.

nel cuore come un angolo di pace, come il luogo che più d'ogni altro potesse riempire di dolcezza il cuore di un bimbo.<sup>1</sup> Al di là del giardino si levava silenziosa la parete degli alberi della foresta e solo da un lato lo sguardo poteva andare per i prati, fino al lago. Questa natura quasi incolta, maestosa e a volte paurosa, non ebbe segreti per il piccolo Ernesto. Egli ne sentì ogni vibrazione di fronda, conobbe il sussurro del vento tra le canne e tra le foglie delle querce annose, penetrò la superficie del lago, ora serena ed ora corruciata, fino a giungere nelle profondità per conoscerne le più intime oscillazioni, quasi palpiti nascosti di un essere vivente; visse con le piante e con gli animali; novello Crosuè, si costruì i balocchi ed esercitò, ancor fanciulletto, la pesca e la caccia; condusse le pecore al pascolo e, seduto sotto un albero, cantò, con lo zufolo da lui stesso costruito, all'aria, al cielo, a Dio; trovò Dio nella natura e nei boschi, dove il mormorio delle fronde lo avvolgeva nel suo dolce e purificante sussurro e giungeva fino all'anima. Quando la città lo travierà e lo contaminerà al contatto degli uomini e del mondo, troverà sempre in quei boschi il lavacro benefico che gli ridarà la purezza di un giorno e gli infonderà la forza di riprendere il suo cammino.

Di sè Wiechert ci dice di esser stato un fanciullo riflessivo, sognatore e impetuoso al tempo stesso: ora stava lunghe ore appartato in un angolo della stanza, ora seguiva fantasiose visioni che già prendevan forma nella sua mente infantile; talvolta improvvisava discorsi ai fanciulli del vicinato, e insorgeva contro ogni manifestazione di sopruso che turbasse la concezione di giustizia e di uguaglianza ch'egli si era fatta. Si commosse al suono di un flauto, alla lettura della Bibbia e della Lenore di Bürger; sentì il primo amore per una signora polacca dal volto pallido e dagli occhi dolci; intuì che accanto al mondo visibile ce n'è un altro, dove il dolore è più grande, la verità più profonda, l'anelito più bruciante: il mondo del libro.<sup>2</sup>

Questo il fanciullo che fu "kein Held und kein Eroberer, mehr betrachtend als tätig, früh geneigt Besonders zu verklären und vor dem Wirklichen in das Unwirkliche zu flüchten".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Wälder etc.* pag. 14: "in dem mir alles versammelt schien, was das Herz eines Kindes mit Seligkeit erfüllen konnte".

<sup>2</sup> *Wälder etc.* pag. 43: "dass neben der sichtbaren Welt eine andere ist, in der das grössere Leid ist, die tiefere Wahrheit, die brennendere Sehnsucht: die Welt des Buches".

<sup>3</sup> *Wälder etc.* pag. 30.



Il ricordo dell'infanzia passata nella casa paterna è soffuso di dolcezza e di nostalgia, ma spesso anche di tristezza: egli non dimentica gli avvenimenti tristi che lo turbarono, la morte del nonno e del fratello, ma soprattutto le lacrime della madre, che gravarono sempre sul suo cuore come un incubo. Questa tristezza lo accompagnerà per tutta la vita e darà un'impronta di dolorosa rassegnazione a quasi tutta la sua produzione.

Compiuti in casa i primi studi, ricco di ingenuità e povero di esperienza, è gettato nel mondo, dove non ci sono più boschi, nè laghi, nè animali, e i suoi piedi stanchi sono costretti a camminare sui sassi e il suo occhio non vede che sassi, chè di pietra son tutti i volti che lo circondano. Subisce così la sensazione dell'abisso profondo che separa il mondo della civiltà da quello della natura, quello dell'ordine sociale da quello del "grössere Ordnung"; e la certezza che il suo mondo sia per lui da considerarsi come il Paradiso perduto, tinge la visione della sua patria di quel triste splendore che distinguerà sempre i paesaggi del Wiechert.

I primi quattro anni di studio furono, forse, più distruttivi che costruttivi: non una sola persona che lo sapesse guidare con amore, i compagni erano tutti cattivi ed egoisti, pronti a distruggere l'innocenza degli ingenui nel modo più crudo e brutale, i maestri insegnavano la materia freddamente ed allontanavano con la loro severità i giovani, suscitando, per la crudezza delle punizioni, ribellione e cattiveria, anzicchè pentimento e bontà.

Venivano distrutti gli ideali che il giovane aveva portato con sé; il ragazzo si lasciò andare ad una vita sregolata, e a soli tredici anni beveva e fumava! Fortunatamente però, come lui stesso dice, poteva quattro volte all'anno tornare a casa, fra i boschi, a purificarsi. Ciò che non possono su di lui la scuola e la chiesa, possono i suoi boschi, dove ritrova la serenità dell'infanzia e dove, con pan-teistica visione, gli appare veramente Dio, poichè nel bosco non c'è menzogna e frivolezza che possa turbare la maestosità divina del creato e del Creatore:<sup>1</sup> gli basterà, poi, chiudere gli occhi per tornare a contatto con la sua terra.<sup>2</sup>

Soltanto gli ultimi tre anni di scuola furono costruttivi, e Wie-

<sup>1</sup> *Wälder etc.* pag. 120: "und wenn ich das Gedicht der Kinderzeit vergessen hatte, das Gottes Augen überall seien, hier war es wieder da.,."

<sup>2</sup> *Wälder etc.* pag. 131: "aber so getreulich hat die Seele das alles bewahrt, dass ich nur die Augen zu schliessen brauchte, um das alles wieder aufsteigen zu lassen.,."

chert ricorda il direttore e i professori del liceo, per i quali può finalmente sentire non solo stima e rispetto, ma anche amore e gratitudine. L'insegnante d'italiano, che lo accoglieva con particolare amorevolezza e sollecitudine, lo chiamava "Ernst der Träumer", e il nostro "sognatore", si raffinò a contatto col teatro, con la musica, e anche con l'amore. Il primo vero amore che prese il giovane cuore, dopo quello che a cinque anni aveva intuito per la signora polacca, sboccia adesso e dura un intero anno, finchè l'irrequietezza dell'età pone fine al dolce idillio. Wiechert gode ancora di quella "herrliche Freiheit dessen, der im Einklang mit seiner Erde lebt",<sup>1</sup> e accoglie in sé tutto quanto farà di lui un poeta.

Con l'esame di maturità si chiude per sempre il periodo della prima giovinezza e la vera vita comincia:

"Die erste Jugend ist zu Ende  
Das Leben beginnt".<sup>2</sup>

Era stabilito che Wiechert dovesse frequentare l'Università, e così parte per Berlino, dove frequenta corsi diversi, indeciso sulla facoltà che deve scegliere: segue lezioni di storia naturale, di medicina, di geologia, di filosofia, e trascorre lunghe ore della notte a leggere. Legge i versi di Keats, le storie di Herman Bangs, il *Tagebuch eines Jägers*, di Turgeniew. Il destino non doveva risparmiare al nostro poeta quei dolori che segnano profondamente l'anima: al padre viene amputata la gamba, la madre muore per suicidio. Ella ha lasciato un biglietto in cui chiede perdono del suo gesto e Wiechert, nelle lunghe ore passate vicino alla mamma agonizzante, si chiede se non siano gli altri che debbano domandare perdono a lei, per non aver saputo leggere sul suo volto il dolore e la disperazione, e lo assale il rimorso di aver dimenticato la tristezza di lei innanzi al miraggio del proprio avvenire.<sup>3</sup> Il dolore che cade in quel tragico silenzio come un lento, continuo gocciolare in una smisurata coppa,<sup>4</sup> porta l'anima del poeta alla maturità: la sua giovinezza è finita per sempre. "Du bleibst bei uns", fu scritto sulla tomba di lei, e veramente ella rimase sempre viva nel cuore del poeta, che in tutte le sue opere attesta la devozione che ebbe per la madre, simbolo di amore e di dolcezza; da lei ereditò il profon-

<sup>1</sup> *Wälder etc.* pag. 199.

<sup>2</sup> *Wälder etc.* pag. 223.

<sup>3</sup> *Jahre und Zeiten*, pag. 114.

<sup>4</sup> *Jahrè etc.* pag. 115: "Ein unermessener Grund, in den es tropft und tropft, ohne ihn zu füllen, ja kaum ohne seinen Boden zu bedecken".

do senso di tristezza, che aleggia nelle pagine dei suoi libri, e dopo quel grande dolore, abbandonerà presto, anche nell'arte, il suo egocentrismo, per giungere "zur grossen Wendung",<sup>1</sup> in cui l'individuo conquista la visione generale ed obbiettiva di uomini e cose.

Nuovi dolori e nuovi rimorsi gli apportò il matrimonio. La vita coniugale dei primi anni fu grigia, interrotta solo dalla gioia di poter trascorrere le vacanze all'aria aperta. Di una mancanza di intima armonia risentiranno perciò le prime opere, le quali furono severamente censurate dalla critica del tempo.<sup>2</sup> Mentre egli lavora alla prima sua opera, *Die Flucht*, scoppia la prima guerra mondiale, alla quale Wiechert partecipa da volontario, entusiasta di poter difendere la causa della sua patria. Presto però cominciano le dolorose esperienze, che trasformeranno in lui i concetti di patria e di dovere, e lo libereranno dalla psicosi delle masse. Anche se da buon soldato obbedisce agli ordini dei superiori, affrontando con serenità i pericoli, sente e vede che gli uomini sono diventati "materiale," e gli occhi non brillano più nel "Drang nach dem Heldentod".<sup>3</sup>

È un lungo periodo, durante il quale non può dedicarsi ai suoi libri, ma in compenso trae ammaestramenti salutari. È mandato a Swenziany, poi a Poswyle, quindi nel villaggio di Pitschurki, dove gli è di sollievo il paesaggio orientale. Frequenta il corso di allievo ufficiale a Gumbinnen, al confine russo, poi è mandato a Königsberg, quindi a Verdun, dove riceve l'ordine di accompagnare le truppe che vanno in vacanza, e si reca perciò a Luttich e poi a Frankfurt. Qui apprende che cosa sia una rivoluzione, e ne trae una profonda avversione contro la nuova forma di governo. Passa per Colonia, prosegue verso l'Est e finalmente può tornare nella sua terra presso suo padre, dove si sente veramente a casa sua, poichè la frattura tra lui e la moglie si è resa ormai così profonda che non sarà più possibile sanarla.

Finita la guerra egli trova solo nell'arte la forza di vivere. Il senso di distruzione che lo aveva invaso si riflette nei primi scritti: *Der Wald* e *Der Totenwolf*.

Il Wiechert disapprova nella sua opera autobiografica quanto da lui stesso era stato espresso nelle prime opere, ma bisogna rilevare che esse sono dettate dallo spirito germanico che sentiva la guerra come necessaria alla grandezza della patria (perciò il Wie-

<sup>1</sup> *Jahre etc.* pag. 120.

<sup>2</sup> *Jahre etc.* pag. 118: "es waren nicht nur Kunstfehler, wie die meisten Beurteiler meinten. Es waren Lebensfehler.,."

<sup>3</sup> *Jahre etc.* pag. 128.

chert si era presentato volontario alla prima guerra mondiale).<sup>1</sup> È naturale che ogni uomo formi il proprio carattere attraverso le esperienze, le quali agiscono in modo diverso sulle diverse personalità, ed è comprensibile che il carattere di Wiechert, di sognatore e di poeta, si sia formato lentamente a contatto della realtà, tanto diversa dal sogno: ecco perchè le opere autobiografiche del nostro scrittore sono di grande importanza; perchè in esse, attraverso le minute narrazioni di avvenimenti, ci è dato seguire la lenta trasformazione della personalità del poeta, fino al raggiungimento della serenità nella rinuncia. Dopo aver vissuto gli orrori della guerra, Wiechert guarda ad essa, ricordando i particolari che lo avevano colpito e turbato: il pianto di una povera donna al passaggio delle truppe; il lamento dei feriti sul campo di battaglia; il terrore dipinto sul viso di un suo compagno allorchè il superiore gli diede l'ordine di avanzare; il senso di infantile spensieratezza che prendeva talvolta i soldati, la sera, nelle camerate, e li faceva zuffolare e ridere e scherzare.

Tornato dalla guerra Wiechert, che ha saputo difendere il "suo volto", come egli dice, dal pericolo dell'uniforme, sente il dovere di ricostruire per gli altri gli ideali di bene, di far rinascere nelle anime devastate o pervertite il senso del buono e del bello. Egli riconosce altresì che è suo dovere difendere la libertà dello spirito e nel campo sociale e in quello artistico. Forse per ciò inizia un periodo di vagabondaggio; si reca a Parigi, che chiama la capitale del mondo, poi ad Avignone, a Nizza, quindi in Svizzera, a Ginevra e a Lugano, e viene anche in Italia, ma non si spingerà oltre Venezia, per tornare poi dal Brennero in Germania. Non vi si ferma a lungo a causa della invadenza delle camicie brune, ed è lieto di partire per la Danimarca. Al ritorno riprende l'insegnamento interrotto per ragioni di salute, mentre scrive per giornali e riviste letterarie agitando pubblicamente la questione della scuola e della morale.

Nuovi avvenimenti gli procureranno dolori e gioie. La passione per una signora che incontra in un teatro gli fa presentire che il destino ha finalmente aperto la via, per la quale egli troverà ogni bene e come uomo e come poeta. Il mondo, incapace di compren-

---

<sup>1</sup> Lo stesso Poeta, in una lettera a me indirizzata, dichiara di irrilevante valore letterario e di nessuna importanza per la conoscenza del suo pensiero, i primi suoi libri. Tuttavia quelle opere non possono essere trascurate in uno studio sereno e serio.

dere e di perdonare, gli si scaglia contro, sì che egli è costretto a lasciare la scuola; la moglie non consente al divorzio; ma egli sopporta tutto con fermezza e rassegnazione, si chiude nel silenzio e nella solitudine, e si dedica completamente ai suoi libri. Lavora particolarmente al *Jedermann*, dopo aver scritto la *Kleine Passion*, il racconto *Atli der Bestmann* e la novella *Der Hauptmann von Kaspermann* che gli procura il premio di mille marchi, insieme con la gioia di una prima vittoria. Non si sente abbandonato, anche se gli uomini si allontanano da lui, perchè non se ne distaccano le creature della sua arte.

Allorchè muore la moglie egli si reca a compiere il suo doloroso dovere, accompagnandola all'ultima dimora; è oppresso dal rimorso di averle, sia pure involontariamente, arrecato dolore, egli che sin da bambino aveva sempre sofferto dei dolori degli altri, e solo vicino al silenzioso amore del padre ritrova un pò di serenità. Ripreso, non senza riluttanza, l'insegnamento, si reca a Grönwald e poi nella scuola di Charlottenburg, dove va a vivere con la zia Mascha e con la donna del suo cuore, in attesa che vengano espletate le pratiche del divorzio di lei. Là attende al nuovo libro *Die Magd des Jurgen Döskocil*, col quale si conquisterà il premio Raabe: il primo libro, in cui Wiechert, come egli stesso afferma,<sup>1</sup> riuscì a passare dal soggetto all'oggetto, il primo anche in cui una figura di donna acquista un posto preminente nell'arte di Wiechert.

La scuola, intanto, comincia a diventare addirittura un organo politico, ed egli, incapace di piegare il suo ideale di "humanitas", all'opportunità del momento, viene accusato di tendenze comuniste, nè gli si risparmiano accuse di pervertimento, che traggono pretesto dalla grande influenza che egli esercita sui giovani. Dopo un anno di forzato riposo, dovuto al manifestarsi dei primi sintomi della tubercolosi polmonare, Wiechert riprende l'insegnamento, dedicandosi con amore, perchè amore egli dona, soprattutto con l'intento di alleviare agli allievi il difficile cammino, e di essere una luce per coloro che vivono del tutto nell'ombra. Lasciato l'insegnamento si proponeva di dedicarsi completamente all'arte e aveva in animo di stendere *Die Majorin*. Ma la sua condotta aveva suscitato già sospetti: egli aveva familiarità con molti ebrei, teneva discorsi dai quali trapelava il suo sentimento ostile al terzo Reich e teneva a

---

<sup>1</sup> *Jahre etc.* pag. 264: "weil es das erste Buch war, in dem ich den grossen und entscheidenden Schritt vom Subjekt zum Objekt tat,."

Monaco una serie di conferenze per i giovani di quella Università,<sup>1</sup> dalle quali trapelava il suo ideale di morale e di giustizia.<sup>2</sup> Sebbene un muro sempre più alto di solitudine lo circondasse, il poeta si sentiva sereno e poteva iniziare un periodo di intensa attività: sono "drei Erntjahre,, nei quali il Nostro scrive *Die Majorin, Hirtennoelle, Der verlorene Sohn, Wälder und Menschen, Der Toteskandidat, Der Vater*, e i drammi *Das Totenspiel, Das Weisnachtsspiel, Die goldene Stadt*, alternando il lavoro con viaggi nella stessa Germania e in Svizzera.

È proprio in questi anni che il Wiechert ha la possibilità di avvicinare poeti e artisti che lasciano in lui profonda impressione, Selma Lagerloef e Max Picard. Hausenstein ed Hesse. Si reca poi, insieme con la moglie, che è diventata compagna inseparabile dei suoi pellegrinaggi, in Svezia. Stabilitosi in Baviera vennero a trovarlo alcuni amici, fra cui Hennius e Marie Heynemann; ivi compose *Der weisse Bueffel*, che la casa editrice Langen Müller non volle pubblicare, finché, nell'aprile del 1938, fu arrestato e condotto nel campo di concentramento di Buchenwald. Delle sofferenze di questo periodo tratta nell'opera *Der Totenwald*, scritta non solo per la necessità di esprimere i suoi sentimenti, ma soprattutto per commemorazione dei morti, per vergogna dei vivi e per ammonimento ai posteri

den toten zum Gedächtniss,  
den Lebenden zur Schande  
den Kommenden zur Mahnung.

Wiechert benedice il destino che gli ha dato anche questa sofferenza, per la quale si è allargato il suo mondo esteriore e approfondito quello interiore, mentre confessa di ritornare ogni notte col pensiero a quel periodo, come ad una fonte capace di tenere desto in lui il senso di responsabilità, di compassione, di umiltà.

Liberato dal campo di concentramento per l'intercessione di alcuni amici, ai quali si era rivolta la moglie, il Nostro dovette ufficialmente impegnarsi a non scrivere, nè parlare contro il regime al potere. Si ebbe per questo le allusioni di scherno di Erica Mann dall'America, nel "New York Herald Tribune,, ove ella lo indicò come un "gehorsamer Junge,,. Si inizia ora un nuovo periodo, ricco di opere creative. Egli trascorre l'intera giornata a tavolino e si chi-

<sup>1</sup> E. WIECHERT, *Dichter und Jugend*, Arche Verlag, Zürich 1936.

<sup>2</sup> *Jahre etc.* pag. 314: "es gibt eine sittliche Gewissheit, die grösser ist, als alle Gewissheiten der Welt,,.

in camera la sera, avendo le armi sotto il guanciale, deciso a porre fine ai propri giorni piuttosto che cadere nuovamente nelle mani dei nemici e persecutori. È di questo tempo l'opera *Das einfache Leben* che egli chiama il libro più suo, forse l'unico che sia stato tutto suo, con cui gli riuscì di innalzarsi al di sopra di questa terra di errori.<sup>1</sup>

La guerra del 1939 acui in Wiechert il bisogno di solitudine e lo staccò dal suo popolo, il quale, invasato dall'idea di conquista, gli pare abbia dimenticato i doveri più sacri verso l'umanità; ormai per Wiechert patria non è più dove si parla tedesco, ma il luogo dove si può trovare ancora la parola di Dio e dell'amore. Comincia infatti a comporre il suo *Jerominkinder* che è un "Abschied von der Heimat",<sup>2</sup> considerata perduta; e vuole darci un mondo semplice rappresentando la vita di un piccolo villaggio, fuori da ogni influsso politico, pieno solo di rispetto innanzi ai valori veri dell'universo. Il libro fu naturalmente giudicato dalla censura come "staatsfeindlich", e Wiechert capì che ormai non avrebbe più potuto scrivere se non per un domani che bisognava augurarsi non molto lontano, e custodì in una scatola di latta, sotterra, il primo volume dei *Jerominkinder* insieme col *Totenwald*.

Nel lavoro e a contatto con la natura, che gli fa rivivere la sua vita d'infanzia, Wiechert ritrova un pò di serenità, alla quale contribuisce la lettura di alcune pagine di Goethe, di Stifter, della Bibbia. Scrive il secondo volume dei *Jerominkinder*: *Die Furchen der Armen*,<sup>3</sup> *Totenmesse*,<sup>4</sup> dove più palese è la sua ricerca di Dio, e i *Märchen*, che sono più di ogni altra opera un'evasione dal mondo circostante,<sup>5</sup> mentre raccoglie sotto il titolo *Das Jahr der Träume* i fogli che solo pochissimi fra i suoi amici più intimi hanno letto. La vita scorre ora eguale: Wiechert si alza alle tre del mattino, va fuori ad abbeverarsi nella purezza della natura, poi prende il suo caffè e lavora per quattro ore, finchè la casa si desta. Allora va in giardino e ritorna presto al suo lavoro fino all'ora del pranzo. Al pomeriggio, dopo un breve riposo, si reca nel bosco a ritemprarsi nella "Ewigkeit der Erde", e al ritorno scrive i versi che gli son venuti in mente; sbriga un po' della sua corrispondenza

<sup>1</sup> *Jahre etc.* pag. 346.

<sup>2</sup> *Jahre etc.* pag. 354.

<sup>3</sup> *Die Furchen der Armen*, Rascher Verlag, Zürich 1947.

<sup>4</sup> *Totenmesse*, Rascher Verlag, Zürich 1946.

<sup>5</sup> *Jahre etc.* pag. 364: "eine Flucht, eine tiefere als bisher".

za, legge qualche pagina di Salomone e va finalmente a letto, sereno quando gli è riuscito di stendere regolarmente le sue cinque pagine fitte fitte, di cattivo umore quando ha scritto qualche pagina in meno, triste quando ha finito un lavoro ed ha dovuto prendere commiato dai personaggi da lui creati, che erano vissuti tanto tempo nel suo cuore.<sup>1</sup>

Siamo nel 1948 e Wiechert, a dieci anni di distanza dal giorno del triste commiato dai suoi cari, allorchè era stato condotto al campo di concentramento, sente che per lui è necessario un altro commiato più doloroso e definitivo, indispensabile perchè egli ritrovi sé stesso nella solitudine.

Aveva creduto di essere ormai giunto al termine della sua attività, ma s'era ad un tratto accorto che il suo cuore non era ancora così tranquillo come si conviene innanzi all'ultima soglia.<sup>2</sup> Nuovi versi urgevano nel suo intimo, e l'irrequietezza che agitava il suo spirito non gli permetteva ancora di unire le sue mani nel riposo. Gli restava da conquistare qualche cosa per sé, la visione di Dio, e tale conquista non poteva essere fatta se non nel silenzio dell'uomo semplice, che si è staccato da tutto ciò che gli è caro ed è rimasto solo con se stesso. Perciò lascia la casa e la sua fedele compagna, e si rifugia in Svizzera, a Rütihof, in Oerlikon. In una solitaria casetta, dove il silenzio non veniva turbato nemmeno dal ticchettio di un orologio, visse Wiechert gli ultimi anni della sua esistenza bella e dolorosa, mentre la sua salute, scossa già dalle traversie subite, cominciava a dargli gravi sofferenze. Scrisse versi e compose la sua ultima opera *Missa sine Nomine*,<sup>3</sup> che vorrebbe essere la sintesi della sua produzione e che, dopo *Das einfache Leben*, è quella che indica la vera via per la conquista della serenità suprema e della suprema libertà. Continuò a vivere lontano da quel mondo che egli non dispreggiò, anche se volle e seppe rimanere, com'egli dice, sempre sulla soglia, pronto a rinchiudere pian piano la porta, dopo essersi tirato indietro, se mai qualche rumore dall'esterno giungesse a turbarlo.<sup>4</sup>

La morte entrò lieve e se lo portò via, dopo un anno di sofferenze sopportate con rassegnazione, nella certezza di aver veduto,

---

<sup>1</sup> *Jahre etc.* pag. 392.

<sup>2</sup> *Jahre etc.* pag. 436 e sg.

<sup>3</sup> *Missa sine Nomine*, Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach, Zürich 1950.

<sup>4</sup> *Jahre etc.* pag. 395.



come il suo Amedeus di *Missa sine Nomine*, die Unvergänglichkeit des Lebens.

Era il 24 Agosto 1950.

\* \* \*

Se c'è un poeta in cui la figura dell'uomo è unita idealmente all'opera sua e ad essa coerente, così che l'una richiami l'altra, questi è Wiechert, la cui produzione è tutta autobiografica. Ciò fu, infatti, rimproverato al Nostro dalla critica, la quale volle considerare questa caratteristica come scarsa capacità di passare dal particolare all'universale, dal soggetto all'oggetto.<sup>1</sup>

Nelle opere ritroviamo Wiechert: impersonato ora da Henner colla sua adorazione per il bosco, ora da Andrea Nyland col desiderio di annullamento in Dio; dal soldato Michele nell'ansia di ritrovare se stesso, dal capitano Tommaso che cerca nella natura un ideale di vita; da Johns, cui tale ideale balena nella possibilità di dedicarsi al bene dell'umanità; dal Freiherr Amadeus che realizza infine l'ideale nell'oblio di sé per il bene altrui con innanzi agli occhi la visione di Dio.

È necessario, quindi, studiare l'elemento umano che, dandoci la personalità del poeta ci permetta di penetrare nell'anima di lui, dalla quale arte e poesia sono certamente scaturite. Solo da un'anima semplice come quella di Wiechert potevano aver origine quella lingua semplice e quello stile spontaneo e naturale che lo fanno, a prima vista, apparire un poeta accessibile a tutti, mentre lo è in verità solo a pochi per la profondità del contenuto. Egli è il più degno rappresentante di una generazione la quale ha il coraggio di confessare al mondo le proprie colpe, in un desiderio di redenzione, uno dei pochi poeti che dell'arte e della vita fecero un sacerdozio, sicchè si potrà per lui ripetere quanto Inga Junghanns ebbe a dire di Rilke: "vi sono poeti i quali divengono per colui che li ha letti un fattore di vita, un estremo rifugio, una gioia segreta".<sup>2</sup>

Il Biscardo afferma che la poesia di Wiechert si svolge in un mondo piuttosto chiuso, che è come un cerchio che si solleva sempre più in alto, ma intorno allo stesso punto luminoso.<sup>3</sup> Io credo

<sup>1</sup> RODOLFO BOTTACCHIARI, *Poesia e poeti della Germania di oggi*, Perrella Roma 1941.

<sup>2</sup> VINCENZO ERRANTE, *Rilke*, Sansoni, Firenze 1947.

<sup>3</sup> ROBERTO BISCARDO, *Scrittori della nuova Germania*, Zanichelli, Bologna 1937.

di poter sostenere, che è una mirabile e fulgida traiettoria quella percorsa da Wiechert, dal primo tentativo della conquista di un ideale morale e artistico, al raggiungimento di quella serenità e compostezza di sentimenti e di stile che fa di lui un poeta classico del nostro tempo. Il cerchio, quindi, non è chiuso sin dall'inizio, ma si chiude con l'ultimo punto di questa curva miracolosa che, partendo dalla semplicità della vita del fanciullo, fusa completamente con quella della natura, giunge alla semplicità serena dell'uomo maturo che nel bosco ritrova se stesso, l'acquietamento del suo io e l'immagine di Dio. Non un cerchio chiuso, ma lo svolgersi e l'evolversi dal rudimentale e primitivo amore per la natura, inteso paganamente, all'amore per la terra e le piante in un affratellamento francescano, onde Wiechert, come il Santo d'Assisi, avrebbe potuto alla fine del suo cammino esclamare: "laudato si, mio Signore per sora nostra terra,,. E tale affratellamento diventa sacro, sì che solo nel silenzio e nella semplicità della natura il Wiechert crede di poter affinare il suo spirito fino a ritenerlo capace della visione di Dio.

In tutta l'opera wiechertiana appare chiara la ricerca di Dio, onde ci vien fatto di accostarlo al Rilke, quale "Gottessucher,, della odierna letteratura tedesca, anche se intimamente diverso è il concetto di questo Dio, come profondamente diverso è il linguaggio della natura che ambedue amarono. Partiti entrambi da un senso panteistico della natura, che in Wiechert è quasi primordiale mentre in Rilke, è "pensato col cuore,, come dice l'Errante, si dirigono in senso divergente alla soluzione del loro tormentoso problema; ma la soluzione che si può dire raggiunta dal Wiechert non è altrettanto chiara in Rilke, il cui Dio non sembra mai raggiunto, anche se egli lo sente alitare nelle piante e lo vede nel silenzio, in cui gli parla come ad un amico (*Libro d'ore*). Questo Dio non è al di fuori degli esseri, ma è creazione dell'uomo, non trascendente, ma immanente e perciò per Rilke la ricerca di Dio, identificandosi con la tormentosa ricerca della perfezione artistica, non gli dà rasserenamento. In Rilke, come nota il Pellegrini,<sup>1</sup> non vi è evoluzione, ma piuttosto un approfondimento ed un ampliarsi continuo della visione di Dio che può financo unificarsi con quella della morte. Non così per Wiechert, il cui panteismo si trasforma in una visione di Dio trascendente le cose e molto vicino al Dio cristiano, anche se la sua religiosità non può in alcun modo coincidere con una professione di fede. Dio è la perfezione cui l'uomo anela, è lo

<sup>1</sup> ALESSANDRO PELLEGRINI, *Novecento tedesco*, Principato, Milano 1942.

spirito informatore e creatore del mondo, non una figurazione idealistica del singolo individuo. E se con la *Totenmesse*<sup>1</sup> Wiechert osò affermare che l'uomo è creatura di Dio come Dio è creatura dell'uomo, e che sono due parti della stessa idea, due linee parallele che vanno verso l'infinito, egli potè pure ammettere<sup>2</sup> con un paradosso scientifico, ma non spirituale, che queste parallele convergeranno nell'infinito in una fusione mirabile di uomo e Dio. La "heilige Einsamkeit," che Rilke aveva invocato nelle strofe di *Advento* non serve a Wiechert per divenire cosa fra le cose e vivere la vita degli elementi, ma per sentire negli elementi ed in sé la presenza di Dio. Sicchè se ambedue i poeti apriranno le braccia nell'atto dell'antica preghiera, Rilke le tenderà verso terra, incontro all'anima delle cose, mentre Wiechert le protenderà verso l'alto, come le cime dei suoi boschi, simili a guglie di una cattedrale gotica, e le avvicinerà, poi, unendo le mani in dolce atto di umiltà.

Se è vero che il volto è lo specchio dell'anima, guardiamo a quello di Wiechert e vi leggeremo tutto il suo dolore e tutta la sua speranza: la fronte ampia, solcata da lunghe rughe profonde; le labbra deluse di chi ha molto patito senza mai imprecare; l'occhio triste, assorto in uno sguardo che trascende il reale e contingente per volgersi ad un lontano miraggio, come in una "Flucht ins Ewige,,".

L'espressione dolorosa di questo volto oltre che ispirare simpatia può darci conforto e pare ammonirci col grande Goethe: "Edel sei der Mensch, hilfreich und gut,,".

\*  
\* \* \*

Assegnare un posto a Wiechert nella storia della letteratura tedesca non è facile, tanto diverse tendenze si notano nella sua produzione, tanto molteplici aspetti tralucono dalle sue opere: egli è il poeta dell'amore e del dolore, della cristianità capace di giungere all'estrema rinunzia, anelante ad un ideale di pace e di redenzione; ma forse ancor più egli è il vero poeta della "Ewigkeit der Erde,," sia essa considerata limitatamente al campo che non morirà finchè ci sarà una sola spiga, oppure estesa a tutto il creato, per cui la legge del perpetuarsi e del procreare si afferma al di fuori, se non al di sopra di ogni legge sociale.<sup>3</sup> E se, come in *Regina*

<sup>1</sup> E. WIECHERT, *Totenmesse*, Rascher Verlag, Zürich 1946.

<sup>2</sup> *Jahre etc.* pag. 363.

<sup>3</sup> *Der silberne Wagen*, Verlag der Arche, Züerich, 1948.

*Amstetten*,<sup>1</sup> le forze della morale sociale e della naturale si contrappongono e sembrano contrastare, il poeta non esita a riconoscere il maggior diritto della natura.

Anche, e forse principalmente, per questo la guerra è esecrabile: perchè essa con la distruzione e la strage offende il diritto naturale della procreazione e dell'esistenza. Sicchè il soldato Michele che, scappato dal campo di battaglia, va ad arare un campo non suo e a generare anzicchè uccidere potrà esclamare: *Ich war ausgezogen, um den Tod zu saehen und in die Heimat zu kehren. Aber ich habe das Leben gesaet und fahre ins Ewige... Der Bauer bleibt, der Mensch bleibt und der Acker bleibt.*,<sup>2</sup>

Di fronte ad un "Kriegsgericht," si leva potente ed eterno un "Naturgericht,". Se, però, vediamo in Wiechert il diritto naturale trionfare sul sociale, non dobbiamo trascurare la perfetta aderenza dell'autore a quella che è la vera legge morale, che anzi proprio dall'eticità del contenuto trae vigore l'arte di Wiechert, che può essere considerato un grande poeta contemporaneo. Tale eticità costituisce una delle maggiori caratteristiche dell'opera wiechertiana che, giunta al massimo equilibrio di perfezione morale, potè creare una figura di giudice il quale condanna il proprio figliuolo esigendo che egli sconti la pena onde purificarsi dalla colpa, potè rappresentare un Tommaso che sa rinunciare all'amore per il bene della creatura amata, e un Amadeus capace di affrontare il disprezzo e lo scherno della società per ridare la serenità ad una creatura rovinata nell'anima dalla guerra.

Ci si può, dunque, accostare con simpatia a questo poeta, che è uno dei più alti interpreti della natura e della umanità.

ANGELICA ESCHER

---

<sup>1</sup> *Das Heilige Jahr*, Die Arche 1948.

<sup>2</sup> *Der silberne Wagen*, Die Flucht ins Ewige, pag. 244.

## BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI ERNST WIECHERT

- Die Flucht*, (Romanzo) sotto lo pseudonimo di Ernst Barany Bjell, Concordia Deutsche Verlagsanstalt, Berlin 1916.
- Der Wald*, (Romanzo) Grote Verlag, Berlin 1924.
- Der Totenwolf*, (Romanzo) Grote Verlag, Berlin 1924.
- Die Blauen Schwingen*, (Romanzo) Grote Verlag, Berlin 1925.
- Der Knecht Gottes Andreas Nyland*, (Romanzo) Grote Verlag, Berlin 1926.
- Der silberne Wagen*, (Novelle) Grote Verlag, Berlin 1926.
- Die Kleine Passion*, (Prima parte di una tritologia: "Passione di un uomo") Grote Verlag, Berlin 1929.
- Die Flöte des Pan*, (Novelle) Grote Verlag, Berlin 1930.
- Jedermann*, (Seconda parte della tritologia "Passione di un uomo") Langen - Müller Verlag, München 1931.
- Die Magd des Jürgen Dostkocil*, (Romanzo) Langen-Müller Verlag, München 1932.
- Das Spiel vom deutschen Bettelmann*, Langen - Müller Verlag, München 1932.
- Die Majorin*, (Romanzo) Langen - Müller Verlag, München 1934.
- Der Todeskandidat*, (Novelle) Langen - Müller Verlag, München 1934.
- Hirtennovelle*, Langen - Müller Verlag, München 1935.
- Der verlorene Sohn*, (Dramma) Langen - Müller Verlag, 1935.
- Der Dichter und die Jugend*, (Discorsi) Arche - Verlag, Zürich 1946.
- Das heilige Jahr*, (Novelle) Grote Verlag, Berlin 1936.
- Wälder und Menschen*, (Autobiografia) Langen - Müller Verlag, München 1936.
- Eine Mauer um uns baue*, (Discorso in ringraziamento agli amici) Eggebrecht Buchdruck Verlag, Mainz 1937.
- Atli, Der Bestmann*, Grote Verlag, Berlin 1938.
- Vom Trost der Welt*, (Articolo su Goethe) Dichterische Verlags - Buchhandlung, Leipzig 1938.
- Das einfache Leben* (Romanzo) Langen Müller Verlag, München 1939.
- Demetrius* Scientia Verlag, Zürich, 1945.
- Von den treuen Begleitern* (su quattro poesie di Claudius, Goethe, Hoelderlin, Moericke) Scientia Verlag, Zürich 1945.
- Der Dichter und die Zeit* (Conferenze agli studenti di Monaco), (nel volumetto: An die deutsche Jugend) Desch Verlag, München 1951.
- Die Jerominkinder* (vol. I) Kurt Desch Verlag, München 1945.
- Der Totenwald* (Ricordi del campo di concentramento) Rascher Verlag, Zürich 1945.
- Der brennende Dornbusch*, Verlag der Arche, Zürich 1945.
- Der weisse Büffel oder von der grossen Gerechtigkeit*. Rascher Verlag Zürich 1946.
- Märchen* (2 Vol.) Rascher Verlag, Zürich 1946.
- Totenmesse*, Rascher Verlag, Zürich 1946.
- Über Kunst und Künstler* (conferenza) in: "Blätter für die deutsche Dichtung, Verlag W. Ellermann, Hamburg 1946.

*Der armen Kinder Weihnachten* (Rappresentazione di Natale) Verlag Kurt Desch, München 1946.

*Die Unsterblichen* (Commedia) Kurt Desch, München 1946.

*Die Jerominkinder* (Vol. 2°); anche sotto il titolo: *Die Furchen der Armen*  
Kurt Desch Verlag, München 1946.

*Der Richter*, (Un racconto) Verlag Kurt Desch, München 1951.

*Missa sine Nomine* (Romanzo) Eugen Rentsch Verlag, Zürich 1950.

*Der Exote* (Romanzo postumo) Kurt Desch Verlag, München 1951.

*Meine Gedichte*, Kurt Desch Verlag, München 1952.

La maggior parte delle succitate opere del Wiechert si trova in ristampa presso la Casa editrice Kurt Desch di Monaco.

*Jahre und Zeiten* (autobiografia) Eugen Rentsch Verlag, Zürich 1949.

### BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

- ANGELOZ, J. F. *Die Jerominkinder di E. Wiechert*, in "Mercure de France", 1° Marzo 1943 n. 1015.
- ANGELOZ, J. F. *E. Wiechert*, in "Mercure de France", 1° Maggio 1947, n. 1005.
- ANGELOZ, J. F. *Bibliographie Ernst Wiechert*, in "Etudes Germaniques", Octobre-Novembre 1947.
- ANGELOZ, J. F. *Wiechert, der weisse Büffel*, in "Etudes Germaniques", Juillet-Septembre 1946 (recensione).
- ANSTETT, J. J. *Ernst Wiechert théologien*, in "Etudes Germaniques", Janvier-Mars 1952.
- ARNOLD, W. *Das Zeugnis eines Dichters für die Bibel*, in "Stimmen der Zeit", 140, Aug. 1947.
- BELLI, A. *Ernst Wiechert*, in "Corriere Padano", 16 Marzo 1937.
- BISCARDO, ROBERTO. *Ernst Wiechert*, nel vol. *Scrittori della nuova Germania*, Zanichelli, Bologna 1937 (questo vol. contiene anche una bibliografia su Wiechert).
- BOTTACCHIARI, RODOLFO. *Ernst Wiechert*, nel vol. *Poesia e poeti della Germania d'oggi*, Perrella, Roma 1941.
- BIANQUIS, G. E. *Wiechert: Der Totenwald*, in "Etudes Germaniques", Juillet-Septembre 1946 (recensione).
- BOYKE, GUSTAV. *Ernst Wiechert: Der Vater im Unterricht*, in "Zeitschrift für deutsche Bildung", Jg. II, 1935.
- CARTOSCELLI, R. *Germania*, in "Tempo", 1940, n. 64-66.
- EBELING, HANS. *Ernst Wiechert Das Werk des Dichters*, Limes Verlag, Wiesbaden 1947.
- EHLERS, O. A. *Schöpferische Passion: Das Werk Ernst Wiecherts*. in "Propyläen", München Jg. 29, 1929.
- ELSTER, H. M. *Ernst Wiechert*, in "Monatshefte für Literatur, Kunst und Wissenschaft", Jg. 14, 1937.
- FEDERICI, F. *Letteratura tedesca contemporanea*, in "Nuova Antologia", 1940.
- FINK, REINHARD. *Ernst Wiechert*, in "Die deutsche Dichtung, Ein Jahrbuch West-ost Verlag, Berlin Jg. 1936.

- FINK, R., *Das Weltbild Ernst Wiecherts*, in "Zeitschrift für Deutschkunde", Jg. 49, 1935.
- FRIES, HEINRICH. *Ernst Wiechert: Eine theologische Besinnung*, Pilger Verlag, Speyer 1949.
- FUCHS, A. *Hommage à Ernst Wiechert: Die Jerominkinder* in "Etu des Germaniques", Octobre-Novembre 1947.
- GRENZMANN, WILHELM. *Dichtung und Glaube (Die Literatur der Krisis: Ernst Wiechert; Das Leid der Welt)*. Athenaeum Verlag, Bonn 1950.
- HEYNEMANN, M. *Ernst Wiecherts Autobiographie*, in "German Life and Letters", Oktober 1950.
- HEYBEY, WOLFGANG. *Versuch einer kritischen Deutung von Ernst Wiecherts Erzählung "Die Majorin"*, in "Zeitschrift für Deutschkunde", Jg. 50, 1936.
- KAUENHOVEN, KURT. *Ernst Wiechert, Ein Umriss seines Schaffens*, in "Zeitschrift für deutsche Bildung", Jg. 10, 1934.
- KEYSERLING. *Bei der Lektüre von Wiecherts Missa sine Nomine*, in "Die Weltwoche", II, 1951.
- KNUST, HERMANN. *Die Majorin in der Obersekunda einer Frauenschule*, in "Zeitschrift für Deutschkunde", Jg. 50, 1936.
- MAGGI, JNES. *Ernst Wiechert und sein Schaffen*, in "Schweizer Monatshefte", Jg. 16, 1936-37.
- OLLESCH, HELM. *Ernst Wiechert Müller*, Wiesbaden 1949.
- PETERSEN, CAROL. *Ernst Wiechert Mensch der Stille*, Hansischer Gildenverlag, Hamburg 1947.
- PETERSEN, CAROL. *Ernst Wiechert Das Werk des Dichters*, Wiesbaden 1947.
- PETERS, J. *Das Werk Ernst Wiecherts*, in "Deutsche Bucherei", Jg. 7, 1940.
- POSCHMANN, A. *Ernst Wiechert*, in "Blätter, mathem. naturwiss.", Jg. 1929.
- PUKNOT, S. B. *Ernst Wiechert, Poems by E. Wiechert*, in "German Life and Letters", Aprile, 1950, N. 3.
- RICHAUMONT (DE), JACQUES. *Ricordo di Wiechert*, in "L'Age Nouveau", Nov. 1950; Recensione in "Minerva", sett. 1951 N. 9.
- ROCKENBACH, M. *Über E. Wiechert*, in "Die Literatur", Jg. 29, 1926-27.
- SAVELLI, G. *Motivi della letteratura tedesca contemporanea*, in "La Stirpe", 1940, n. 4-5.
- SCHAEFFER, W. *Ernst Wiechert*, in "Monatshefte, ostdeutsche", Jg. IX, 1928.
- STEIN (VON), WOLFGANG. *Ernst Wiechert ein Dichter der Generationsprobleme*, Ludwig Rorscheid, Bonn 1937.
- TECCHI, BONAVENTURA. *E. Wiechert*, nel "Giornale d'Italia", 1940, n. 28.
- TECCHI, BONAVENTURA. *E. Wiechert*, nel vol. *Scrittori tedeschi del novecento*, Garzanti, Milano.
- VILLA, V. M. *Postille a E. Wiechert*, in "Studi Germanici", 1936.
- WIECHERT, ERNST. *Zu meinem Leben und meinen Büchern*, in "Die Literatur", Jg. 29, 1926-27.
- WIECHERT, ERNST. *Der Mensch und sein Werk*, Eine Anthologie, Verlag Kurt Desch München 1951.
- Bekenntnis zu E. W.*, Ein Gedenkbuch zum 60. Geburtstag des Dichters, Kurt Desch, München 1951.

## RITRATTI REPUBBLICANI IN CALCARE NEL MUSEO NAZIONALE DI SIRACUSA

U n punto di congiunzione dell'Ellenismo con la romanità imperante nelle terre lambite dal Mediterraneo sembra essere rappresentato da una serie di ritratti di calcare tenero di color cinereo, friabilissimo e polverizzantesi per disidratazione, esposti nella sala dei Ritratti del Museo archeologico di Siracusa. Non sono sicuramente di provenienza siciliana, ma furono aggiunti all'antica raccolta del Museo dopo che, pare, eran serviti di zavorra ad un naviglio che rientrava dall'Africa. Pertanto sono da attribuire all'ambiente africano romano, non meglio però determinato. Il crudo verismo che in queste teste si rivela in sommo grado, quel non rifuggire dalla rappresentazione dei difetti fisici, quel voler anzi talora accentuare le deformazioni più che mascherarle in una nota di idealità artistica, la trattazione pienamente obiettiva dei lineamenti individuali netti e decisi con impressionismo, che rasenta talora l'orrido, nonché la trattazione volumetrica a masse sovrapposte con strutture solide, e la tendenza ad esprimere disegnativamente alcuni particolari ci dicono trattarsi di opere dell'età repubblicana e più precisamente del suo ultimo cinquantennio (70-40 a. C.). Pure non manca in esse, e può questo fenomeno spiegarsi per l'influenza d'ambiente, qualche carattere stilistico di influsso artistico del mondo ellenico in genere, come quel senso di *pathos* che traspare dagli sguardi fortemente ombreggiati, e di derivazione alessandrina in particolare, sentitamente nella nota impressionistica peculiare di quella plastica, che si rivela soprattutto nell'ampiezza degli occhi, nella derivazione delle acconciature femminili, e nel rendere l'espressione delle caratteristiche etniche. Si sente ancora il gusto del drammatico e del dinamico, già penetrato nel barocco ellenistico, e che qui si accomuna alla obiettività nella rappresentazione individuale, che non rifugge dalla tendenza deformante, come si è detto, tendenza che fu già propria dell'arte italica e che è retaggio della ritrattistica repubblicana; ché a fondamento estetico di queste teste è da porre sempre quello sforzo di espressione realistica romana, ottenuta nei volti tormentati e rugosi sia col mezzo di una salda costruzione plastica sia con la virtuosità del graffito, che viene a disegnare più che a trattare plasticamente i particolari del viso. Una non diversa attribuzione cronologica era già stata loro assegnata dal Libertini, quando ne fa una fugace menzione nella sua guida del Museo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. LIBERTINI, *Il Museo archeologico di Siracusa*, p. 118.



Il primo di questi ritratti è quello che chiamerò di vecchio poeta, per la corona di edera che ne ricinge il capo calvo (Figg. 1 e 2). La testa, danneggiata al naso e nel labbro inferiore e mancante di parte dell'occipite (Inv. n. 745, alt. cm. 31), ha un ritmo avanzato sul collo curvo, testimonio di vecchiaia. Trasmette un'impressione di doloroso stupore l'aspetto ormai senile dell'effigiato, con la bocca aperta come in affannoso respiro, dalle guance smunte, consumate da un interiore tormento, dagli occhi evocati entro un'ombra fonda e che par vogliano sprizzare il lampo del genio che contempla e fa propria la vicenda umana, da quella fronte ampia e solcata da rughe. E la realtà viva dell'individuo, senza l'intervento modificatore dell'arte, ci si mostra nei tratti talora addirittura ripugnanti come nel naso adunco fortemente allargato alla base, nella crudezza della calvizie, che è appena attenuata dalla corona di edera che ricopre le tempie, dalla villosità della barba riecheggiante nel trattamento un'aria arcaizzante, né vi manca una nota grafica nel rendere con colpi incisi, quasi a graffito, i lineari solchi della fronte aggrottata, le piccole grinze all'angolo esterno dell'occhio e l'intrico denso della pelurie delle sopracciglia, di cui si può afferrare ancora poco più che qualche evanescente traccia. Un'esecuzione dura e decisa, vigorosa ed immediata sta alla base di questa creazione oggettiva: non trapasso lieve di piani si può in essa riscontrare, ma è un complesso tettonico di un succedersi di masse contrastanti che danno risalto ad una plastica in cui gioca in stridente contrasto l'ombra e la luce. Nella durezza e nell'angolosità dell'aspetto si perde languido l'occhio, che ormai stanco si schiude, più che per forza di muscoli, per un naturale rilassamento della palpebra inferiore, cascante, gonfia e rugosa: e in questa trattazione dell'occhio senile par spegnersi l'ultimo lampo di vita in un tramonto di malinconia, di doloroso rimpianto, che trova una eco di più alta passionalità nell'innaturale espediente del cupo affossamento praticato nel notevole distacco del lobo oculare dal setto nasale. C'è certamente nell'espressione dell'aspetto esteriore un tentativo di conferire al viso un contenuto psicologico di tormentata ansia di ricerca, un indice sensibile dell'intimo travaglio della mente che si affatica attorno all'aggrovigliata matassa della fantasia per cercar di trovare il bandolo dell'idea, che par voler erompere da quella bozza frontale così prominente. Il tipo si allaccia direttamente a creazioni dell'Ellenismo avanzato per l'alta espressività realistica e psichica. E che una tale tipologia sia pure vagheggiata dal Romano della tarda età Repubblicana è provato dalla pittura della Villa di Boscoreale<sup>1</sup>, copia del 40 a. C. da un originale ellenistico, rappresentante probabilmente Menedemo d'Eretria. Ma un confronto più probativo, che può spingersi anche allo stile, pur col dovuto riguardo alla varietà di tecnica richiesta dalla materia trattata, il bronzo, può essere offerto dallo "Pseudo

<sup>1</sup> È conservata nel Museo Naz. di Napoli. Vedi SCHEFFOLD KARL, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, 1943, p. 132-133.

Seneca „ della Villa Ercolanese dei Pisoni <sup>1</sup>, soprattutto se è sostenibile l'identificazione che di esso ha proposto il Lippold con Lucrezio appunto in base ai caratteri stilistici, che per questo studioso si presenterebbero indubbiamente di età repubblicana <sup>2</sup>, come è appunto questo ritratto del Museo di Siracusa.

La seconda testa, di grandezza maggiore del vero, Inv. n. 748, alta cm. 4, danneggiata al labbro superiore, nel naso e nell'orecchio destro, rappresenta un personaggio nell'avanzata maturità, calvo e senza barba (Figg. 3 e 4). È un tipo etnico pieno di carattere, arguto e sagace all'aspetto aperto ed indagatore insieme. La vivacità naturale e l'interiore irrequietezza dell'individuo con tanta caratterizzazione effigiato traspaiono dal violento ritmo laterale, di cui sembra anche cogliersi il moto improvviso, giacché la linea del collo energicamente proteso con obliquità verso sinistra è decisamente spezzata dall'inversione del movimento della testa, di un ovale allungato, dai tratti saldi, marcati, inconfondibili. La composizione, pur nella sovrapposizione talora angolosa delle masse, acquista nel complesso un vigore unitario, quale difficilmente raggiunge un sì alto grado di immediatezza riproduttiva, in una analisi anatomicamente obiettiva, dei tratti fisionomici. L'arte par che non sia intervenuta se non per dare un risalto maggiore ai difetti formali: e fa pronunciata l'angolosità anteriore della testa spoglia dei capelli, esagera l'ampiezza della fronte alta solcata da due rughe parallele che producono bozze d'una plasticità evidente, di cui addirittura surrealisticamente trattata quella sovrastante la radice del naso e le sopracciglia; dà una linea sinuosamente asimmetrica all'occhio, che con questo espediente acquista maggior vivezza fino ad apparire arguto; allarga le narici del naso piuttosto corto quanta è l'ampiezza della bocca semiaperta. E decisa è la linea della salda mandibola, cui par contrasti il piccolo mento arrotondato, mentre evidente è l'impalcatura ossea del volto. Comuni caratteri stilistici legano questa testa ad un medesimo indirizzo artistico con la precedente, pur nella varietà tipologica: anche qui soccorre il descrittivismo calligrafico nel segnare le rughe frontali, come s'è visto, e nella trattazione della pelurie sopraccigliare, che, là dove è ancora superstita nel friabile calcare, non si compone pittoricamente con un gioco lieve di semplice plastica, ma graficamente mediante solchi incisi con andamento a virgola con curva rivolta verso l'alto: anche qui la nota psicologica trova la sua accentuazione con l'irreale, sensibile distacco delle orbite oculari dalla base del naso. Un confronto tipologico ed estetico si può avere con altri ritratti coevi, che con la loro inconfondibile impronta del problema artistico dell'epoca restano come la

<sup>1</sup> È nel Museo Naz. di Napoli. Per la bibliografia vedi LAURENZI, *Ritratti greci*, p. 138. È stato ripreso dallo SCHEFFOLD, *o. c.*, p. 134-137, con la probabile identificazione di Aristofane ed assegnato a copia di età claudia da una statua in bronzo.

<sup>2</sup> LIPPOLD, *Römische Mitteilungen*, 1918, p. 15.

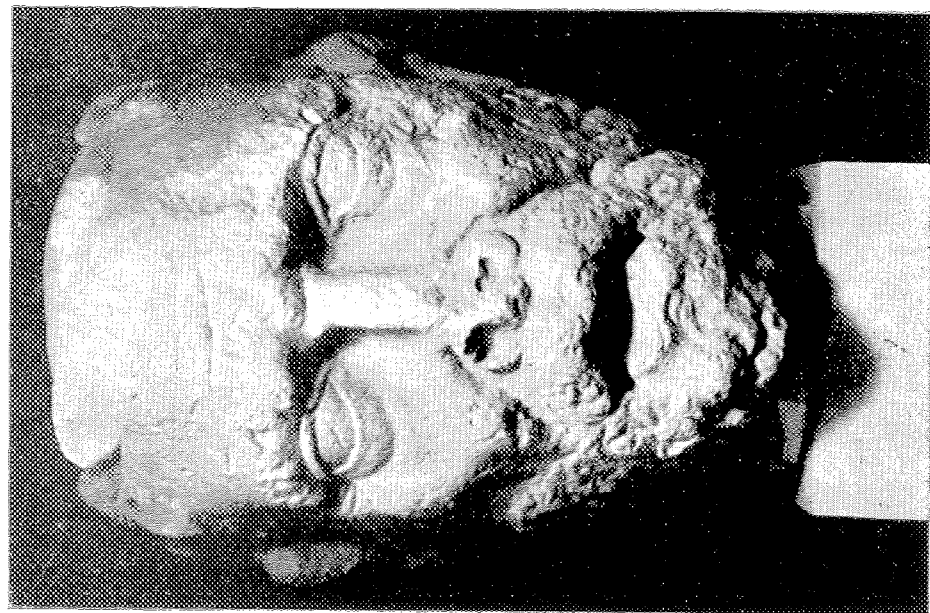


Fig. 1.

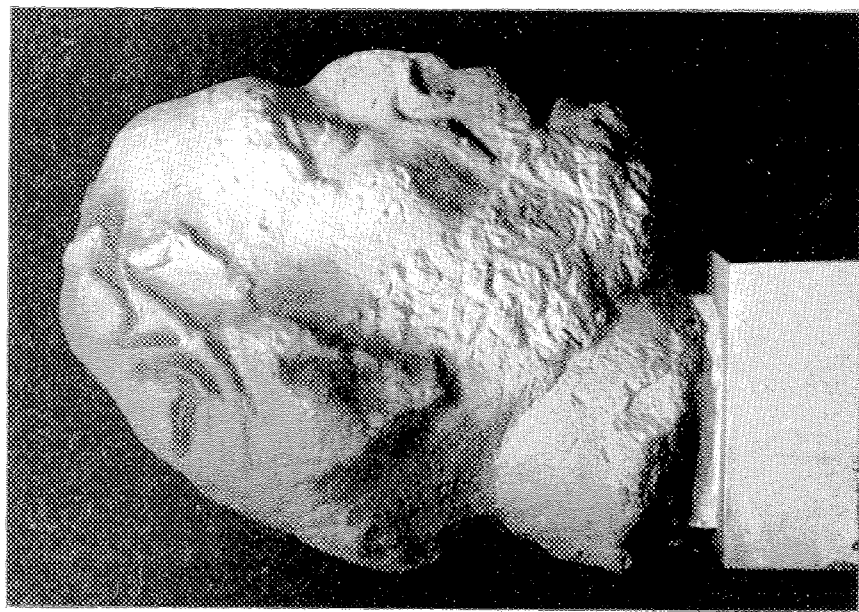


Fig. 2.





Fig. 3.



Fig. 4.





Fig. 5.

Tav. XIII. Siculorum Gymnasium. 1952.2.

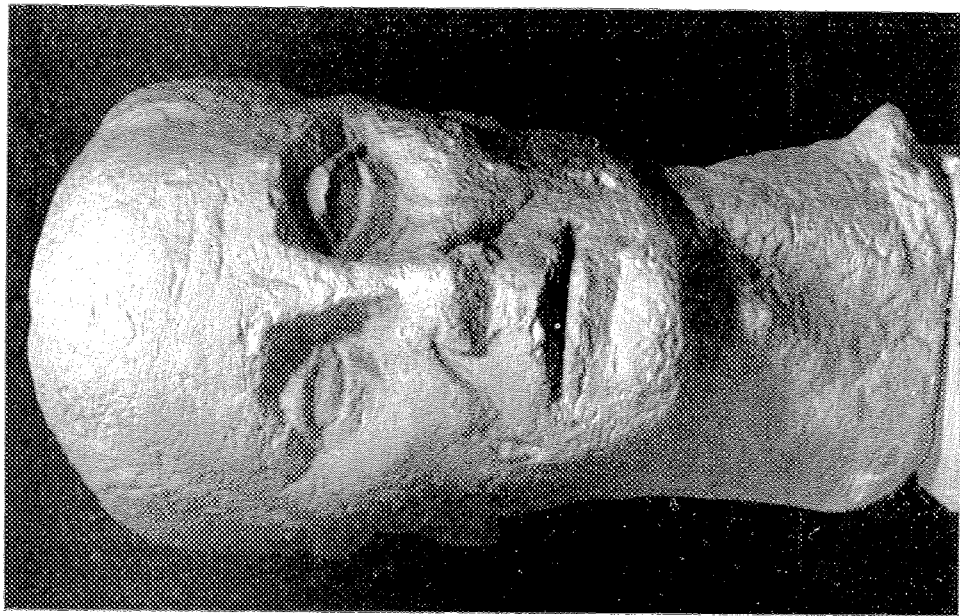


Fig. 6.







Fig. 7.

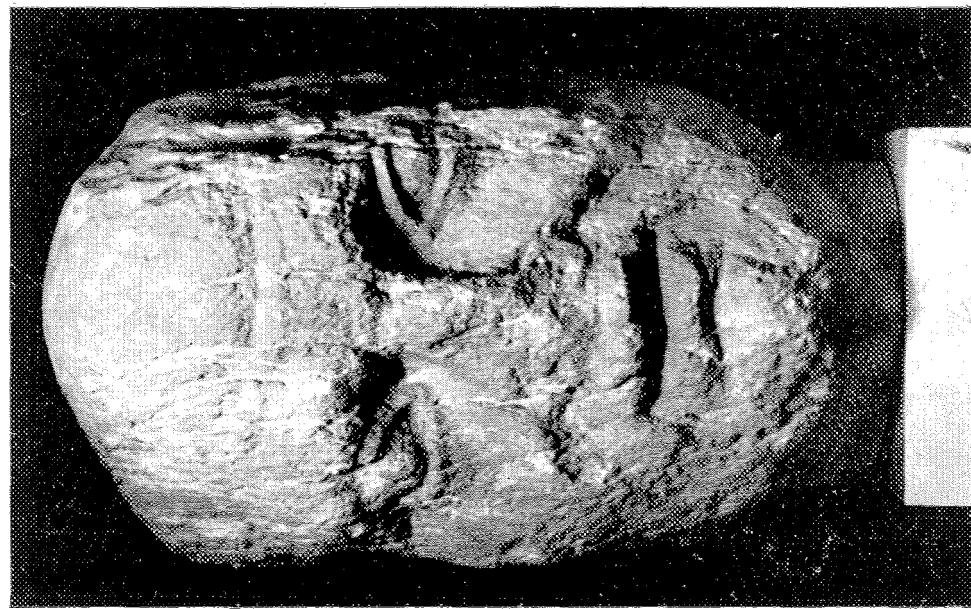


Fig. 8.



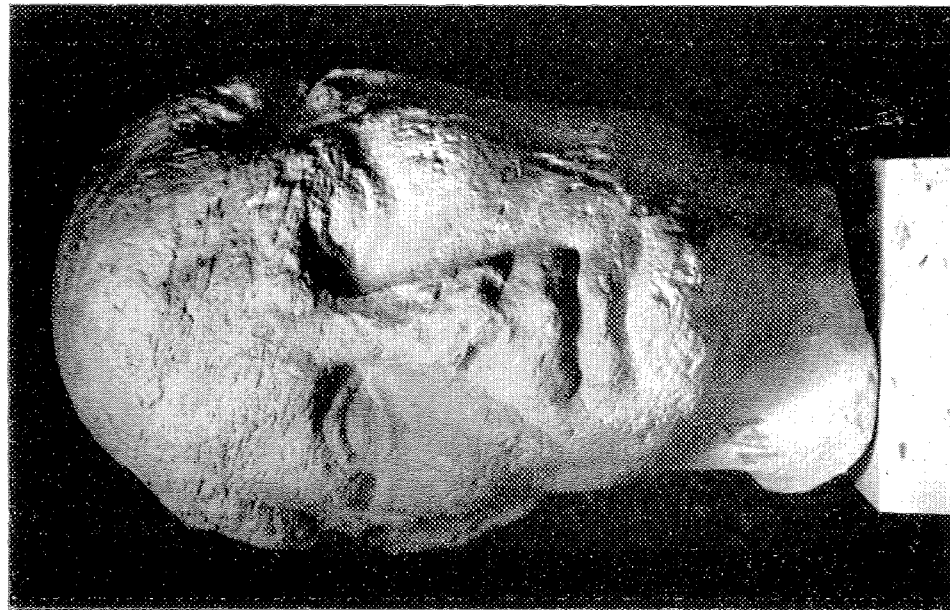


Fig. 9.

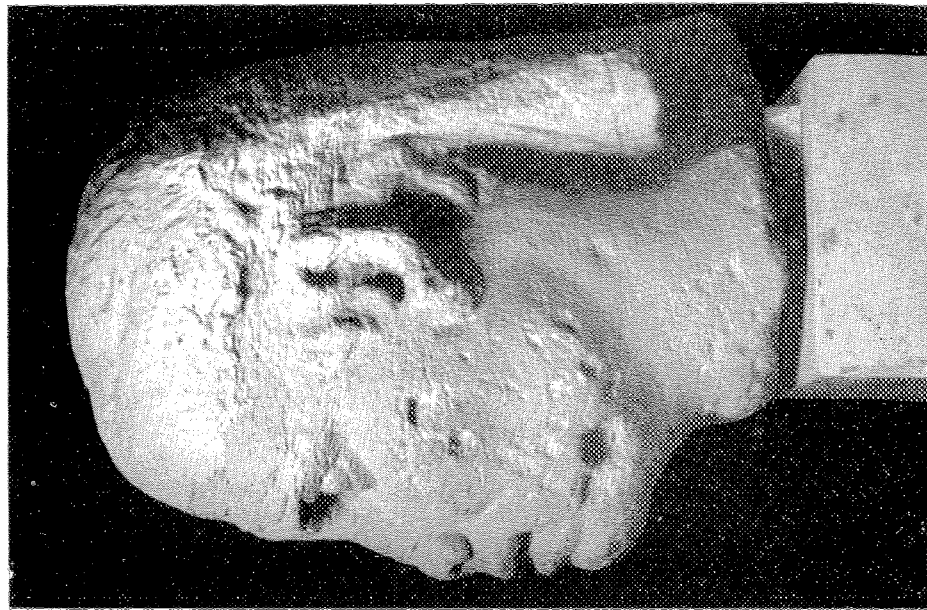


Fig. 10.



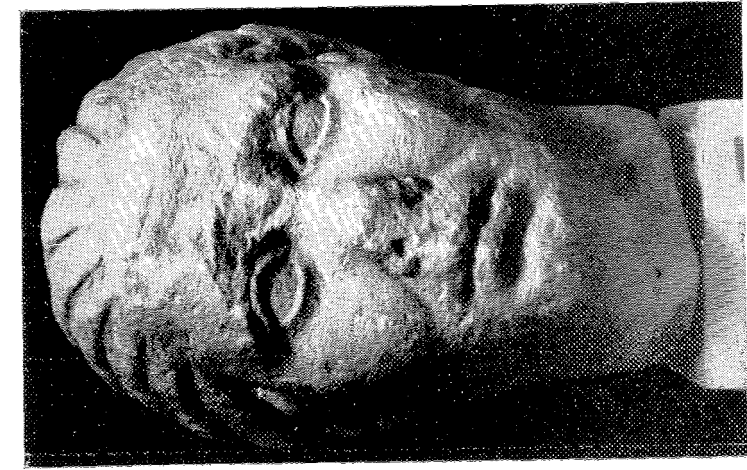


Fig. 11.

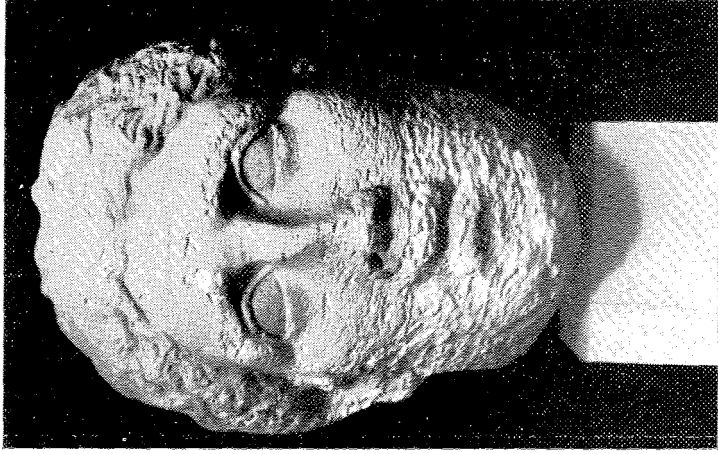


Fig. 12.

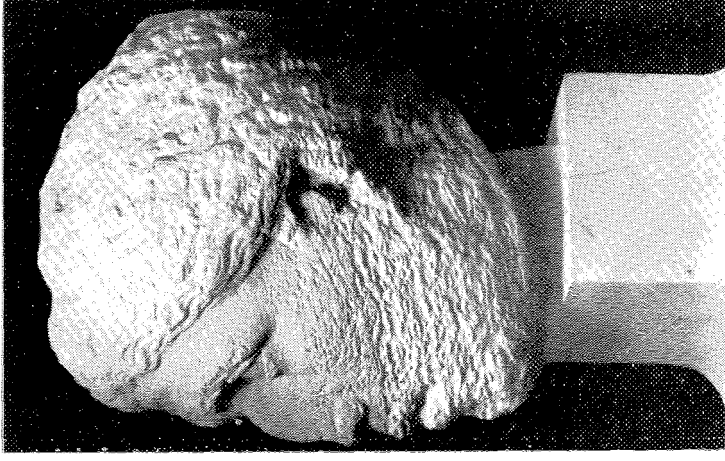


Fig. 13.



nota saliente del gusto realistico romano degli ultimi anni della repubblica: ma richiamo particolarmente per la stretta vicinanza di impostazione un ritratto del Museo Nazionale di Ancona<sup>1</sup>, che pur nella rappresentazione marmorea e nel ritmo invertito, rivela la stessa concezione obiettiva, lo stesso sentimento immediato e vivo della testa siracusana. D'altra parte che non manchino in questa caratteri propri dell'ellenismo maturo anche per il vibrato movimento dell'atteggiamento è provato dal confronto con la testa di Delos, che Michalowski colloca tra il 60 e 50 a. C.<sup>2</sup>, o col ritratto del Museo di Antiochia, datato dal Poulsen tra il 70-60 circa a. C.<sup>3</sup>. Poiché la scultura in esame non è la rappresentazione iconografica fredda e convenzionale, non è un mero aspetto esteriore costruito ad imprimere nell'occhio dell'osservatore i soli caratteri fisionomici dell'effigiato, ma è una creazione vibrante di vita e di movimento; è un aspetto di tanto immediato verismo, che, ove se ne distolga per un poco l'occhio, quando si torna a riguardare, non farebbe meraviglia di trovare in mutato atteggiamento: così obiettiva e saliente è la nota realistica che ancora ne spira, da fare astrarre dal pensiero che si tratti di una fredda ed immobile pietra modellata.

Si muovono nella stessa corrente estetica, con una concezione però di minor vivezza ma non di minore immediatezza ed obiettività, e con una esasperazione del tipo senile ossuto e calvo, tre altre teste-ritratti della serie. Quanto la naturalezza in esse sia spinta alle estreme conseguenze del verismo può essere dimostrato dalla testa di vecchio, Inv. n. 749, alta cm. 40, danneggiata al naso e alle orecchie e logora su tutta la superficie (Fig. 5), nella quale il volume del cranio allungato ed anteriormente sfuggente non viene affatto attenuato da un accorto e sapiente intervento di idealizzazione artistica. Il difetto fisico rimane a nudo, riprodotto crudamente, se si vuole, e senza ambagi, ma con quanto vantaggio della realtà e con quale efficacia rappresentativa è facile immaginare. Questo ritratto senile, cui la calvizie ha risparmiato solo sulle orecchie due liste di capelli trattati a brevi ciocche sinuose, ha un volto angoloso, che può venire circostritto entro un triangolo dal vertice in basso; volto scarno ed emaciato, nel quale pare che sia rimasto poco più della pelle che ne riveste la salda ossatura, ma pur sempre con una nota patetica espressa dagli occhi anche qui notevolmente infossati e ampiamente ombreggiati come in un sentimento di tenebrosa meditazione, che acquista maggior valore nel profondo corrugamento della fronte e nel serrarsi volitivo della bocca; tenace volontà che può leggersi ancora in quella spinta verso il basso del labbro superiore, come in quell'aspetto teso del

<sup>1</sup> O. VESSBERG, *Studien Zur Kunstgeschichte der Römischen Republik*, 1941, p. 239 Tav. LXXXIV, s.

<sup>2</sup> MICHALOWSKI, *Portraits hellénistiques et romains de Delos*, tav. XII.

<sup>3</sup> F. POULSEN, *Portrait hellénistique du Musée d'Antioche*, in "Syria", 1938, fasc. 4, p. 355, tavv. XXXVIII - XLI.

volto, che ha ormai perduto ogni vigoria e floridezza fisica, avanzato in una tensione nervosa sul collo eretto. Non diversamente ci appaiono delle teste della Gliptoteca Ny-Carlsberg di Copenhagen<sup>1</sup> ed una testa del Museo Atestino<sup>2</sup>.

Una cert'aria rassegnata spira dall'altra testa di vecchio, Inv. n. 751, alta pur essa cm. 40, e presentante danni alle orecchie, al labbro superiore, leggermente al naso, e nell'occipite (Fig. 6 e 7). Si erge su un collo saldo e robusto, modellato con variazione di piani per l'indicazione muscolare, ed ha un ritmo lievemente laterale a sinistra. Non lenocinio d'arte, non la benchè minima idealizzazione vengono ad attenuare i tratti duri ed angolosi di questo volto allungato dalla linea rettangolare. L'alta fronte, che acquista maggiore spaziosità per la nudità craniale, poichè anche qui soltanto alle tempie si osserva il tenue volume dei brevi capelli, è solcata dalla incisione delle rughe; le sopracciglia sembrano sollevate verso l'alto (il logorio della pietra contribuisce ora ad accentuare notevolmente questa caratteristica che in origine era appena accennata o forse addirittura mancava), mentre è sempre fortemente ombreggiato l'occhio, racchiuso entro la linea netta delle palpebre, di cui le superiori, accentuatamente sporgenti, sono tagliate a spigolo vivo. E il taglio esterno è continuato a graffito da tre piccole rughe divergenti, mentre altri solchi segnano profondamente con andamento normale alle rughe frontali la base del naso, che appare, pur nell'attuale stato di alterata conservazione, regolare. La bocca, ove le labbra sono ora consunte, era chiusa; il mento appare tuttora quadrato e deciso. L'aspetto esteriore scarnito pare che, oltre alle guance cascanti, sia un rivestimento dell'epidermide sull'impalcatura ossea sottostante. Pure non manca in esso un accento psicologico, soffuso di *pathos*: certo, non un muto ritratto è questo; ma quale creazione viva ed immediata doveva essere, se, anche attraverso le ingiurie del tempo, che vi hanno apportato deturpazioni, si sente ancora fresca la naturalezza senza il menomo sforzo per affermarne l'oggettivo realismo. Non mi pare fuori di luogo avvicinare a confronto questo ritratto con la testa a rilievo della Tomba di Cecilia Metella<sup>3</sup> che documenta come il problema artistico si muovesse con gli stessi mezzi e nella stessa misura sia a Roma che nelle provincie del mondo romano.

Non più che una maschera contratta in una smorfia di riso appare ora la terza di queste teste senili, Inv. n. 746, alta cm. 34, essendo gravemente trasfigurata dai danni subiti su tutta la superficie (Fig. 7). Doveva essere un volto dai tratti piuttosto volgari e grossolani: il naso largo, prominenti le guance, ampio il mento raso. Parrebbe che la calvizie dominasse incontrastata sul cranio ampio, accentuando anche qui l'altezza della fronte solcata dalle consuete rughe.

<sup>1</sup> VESSBERG, o. c., p. 229, Tav. LXV, 2; p. 227. Tav. LXV, 3; p. 227. Tav. LXVII, 3-4.

<sup>2</sup> VESSBERG, p. 230, Tav. LXX, 1.

<sup>3</sup> VESSBERG, p. 195, Tav. XXXIV, 2.



L'accento patetico spirante in genere dagli altri ritratti si è in esso nelle condizioni presenti mutato come in un ghigno di ironia e in una tensione dei muscoli facciali che somiglia al sorriso. Riscontrabile tuttavia ne rimane ancora la solidità strutturale e la costruzione con semplici volumi.

Conclude il gruppo dei ritratti maschili una testa in cui sono nettamente pronunciate le caratteristiche etniche, che portano all'identificazione di un personaggio libico: inventariata al n. 747, è alta cm. 34, e presenta danni più gravi al naso e sulla parte sinistra del capo, che è stata rozzamente restituita (Figg. 9 e 10). Stilisticamente non si discosta dalle precedenti teste, e come in quelle una nota altamente patetica è causata dall'affossamento degli occhi grandi e della larga bocca appena dischiusa. La tipologia razziale è chiaramente indicata dal profilo del volto che fino alle labbra tumide e sporgenti segue la linea della fronte sfuggente, dagli zigomi pronunciati cui dà risalto la magrezza delle guance, dalla forma del naso che si può ancora intravedere con le ampie e larghe narici. La massa dei capelli, superstiti in piccola parte sopra l'orecchio destro piuttosto aperto, sulla quale è appena distinguibile il lavoro di graffito che doveva rendere individualità alle ciocche, in contrasto con la calvizie dei ritratti osservati, può denotarci un'altra caratteristica etnica, la prolissità cioè della chioma crespa e lanosa dell'africano. Un manto velava l'occipite: si riconosce il lembo che scende di dietro al collo verso le spalle: è questo un distintivo della dignità sacerdotale rivestita dall'effigiato? è facilmente ammissibile anche in base alla considerazione della singolare austerità in cui non manca un accento ieratico.

Della serie fanno parte due ritratti femminili. Il primo è una testa, maggiore del vero, Inv. n. 752, alta cm. 35, notevolmente trasfigurata dalle mutilazioni al naso e alla fronte (Fig. 11). È reclinata leggermente verso sinistra e conserva nell'aspetto una nota di grazia e di passionalità, espressione resa più evidente dai grandi occhi decisamente cerchiati dalle dure linee delle palpebre. La nota realistica, se è meno accentuata che non nelle teste maschili, sa pur sempre anche nella pienezza del volto dare viva individualità ai tratti fisionomici e non rifugge dal segnare la fronte di qualche solco. Singolare è in questo ritratto la acconciatura della chioma: è un'ordinata pettinatura a spicchi che si attarda su una concezione prassitelica, riuscita cara all'ellenismo: sono dodici spicchi, che, partendo dalla fronte, ciascuno col proprio volume nettamente individuato per i profondi solchi divisorii e nel quale l'individualità capillare è resa ad oblique incisioni parallele, convergono verso l'occipite, ove si nascondono sotto le pieghe di un velo: fan contrasto con questa uniformità della chioma le ciocche ondulate che, ribelli, incorniciano l'orecchio. L'acconciatura trova riscontro con una testa del Museo Britannico, che si tende ad identificare con la famosa regina

d' Egitto Cleopatra VII, ed alla quale si attribuisce per datazione il 40 a. C.<sup>1</sup>. Questo confronto tipologico di un elemento puramente esteriore, qual'è la foggia di pettinatura, conferma l'inquadramento del ritratto in quella fase ultima della ritrattistica repubblicana.

La seconda testa femminile, Inv. 750, alta cm. 20, è notevolmente mutilata nella parte inferiore del viso, presentando profonde abrasioni dall'altezza della linea tra il naso e le orecchie (Figg. 12 e 13). Questo volto asimmetrico, in cui tutta la parte di sinistra è avanzata ed alquanto rialzata rispetto alla metà di destra (la riproduzione fotografica non ha reso questa anomalia strutturale), vibra per il vigoroso accento patetico che spira attraverso gli occhi spalancati, ingranditi dalla forte arcuazione delle spesse palpebre superiori che si spingono quasi a toccare le sopracciglia cadenti di lato, si da segnare una grande arcata considerate tettonicamente in linea continua con la pronunciata plastica delle bozze frontali. Il mezzo stilistico è identico a quello delle altre teste esaminate. Semplice è in questo ritratto la foggia dei capelli: divisi in due al mezzo della fronte scendono verso l'occipite in lunghe ciocche lievemente ondulate, nelle quali non manca talora qualche descrittività grafica di particolari; si può ravvisarvi la continuazione dell'acconciatura ellenistica, che si riscontra ad esempio nei ritratti di donne provenienti dall'Odeion di Coo<sup>2</sup> dell'ultimo scorcio del II sec. a. C., e la semplicità della pettinatura della dama romana dell'età repubblicana, quale si ravvisa nella donna del gruppo noto col nome di Catone e Porcia del Museo Vaticano<sup>3</sup>.

Queste teste costituiscono nella collezione iconografica siracusana un gruppo omogeneo per le sue peculiari caratteristiche di stile e per la particolare tendenza plastica, e si staccano nettamente dagli altri ritratti di età ellenistica e di età imperiale romana insieme con esse esposti, presentando un indubbio interesse quali incunaboli di un filone artistico che fa confluire nella soluzione del problema iconografico le tendenze realistiche dell'arte romana e l'espressione passionale dell'Ellenismo, la qual trae la sua ispirazione dall'arte di Skopas.

GINO VINICIO GENTILI

<sup>1</sup> cfr. LAURENZI, *o. c.* pp. 135-136, ed ivi bibliografia, Tav. 135-136; ed inoltre VESSBERG, *o. c.* p. 250, Tav. XCVIII.

<sup>2</sup> Ora sono nel Museo Archeologico di Rodi. Ved. LAURENZI, *o. c.*, p. 131, Tav. XXXIX, 98 e 99.

<sup>3</sup> VESSBERG, *o. c.* p. 204, Tav. XLIII, 3.

## RIFLESSI SVEVI NEL CASTELLO DI SCALETTA

### TOPOGRAFIA

**P**ercorrendo la incantevole strada costiera che congiunge le città di Messina e di Catania, lo sguardo è attratto dalla visione del castello di Scaletta, ergentesi sull'alta cuspide di una collina di forma conica, nel caratteristico risalto delle sue belle bifore, inondate di sfolgorante luce solare (fig. 1).

La collina si leva isolata in una specie di grandioso anfiteatro, formato da una chiostra selvaggia di monti, alcuni dei quali sorpassano i mille metri (fig. 2). È di questi ultimi anni la costruzione della carrozzabile che, partendo dalla litoranea, si spinge con curve lente e faticose, sin quasi ai limiti del borgo medievale, stendentesi ai piedi del castello. Ma il tramite di collegamento più in uso, per chi possieda buone qualità di scalatore, continua ad essere la mulattiera che attacca, attraverso brevi spianate e gradini incisi nella roccia, la collina arditissima.

Bisogna rituffarsi, con audace sforzo di fantasia, in quelle stesse esigenze ambientali cui s'informò la vita del nostro medioevo, per dare una spiegazione a questa strana e quasi paradossale passione costruttiva, che trasferì, il più delle volte, il centro della vita là dove nidifica, con indisturbato isolamento, l'avvoltoio selvaggio.

Il castello, infatti, è piantato sul vertice di una collina precipite, tutt'intorno recinta da valli inaccessibili. Nel solo lato orientale, che guarda sullo stretto, il pendio è meno erto ed è in esso che è stata ricavata, con paziente lavoro umano, la faticosa mulattiera, che tuttora congiunge, come nell'oscuro medioevo, la marina al castello. È in questo lato, infatti, che, sfruttando le maggiori accidentalità, venne costruita su una breve spianata che interrompe la foga dell'ascensione, la fortezza avanzata, dove vennero installate, nel Seicento, numerose bocche da fuoco, che resero invulnerabile la costa (fig. 3).

Il profondo mutamento, apportato dall'introduzione delle artiglierie, rese necessarie, anche nel sistema difensivo del castello di Scaletta, grandi opere integrative, di cui restano tuttora autorevoli avanzi. Ma queste opere, scaglionate lungo la costa, non incisero affatto sull'architettura del castello medievale che mantiene, nel complesso, integre le sue linee.

La tortuosa recinzione che si svolge lungo la scarpata non lo sottrasse alla

vista, come purtroppo è avvenuto, in parte, dei castelli di Siracusa e di Augusta, oscurati da tarde opere di fortificazione (fig. 4).

I terremoti, che hanno seminato tanta distruzione nella fiorente plaga messinese, non ne hanno alterato il solido organismo, che trae le ragioni della sua forza dalla roccia su cui è piantato. I maggiori danni sono derivati dal quasi totale abbandono in cui è stato lasciato nell'ultimo mezzo secolo<sup>1</sup>.

## STORIA

Riferimenti storici al castello di Scaletta, anteriori all'età sveva, non ne possiamo. Le memorie normanne tacciono, ma non è improbabile che già, verso la metà del sec. XII, esistesse un casale, il cui ricordo sembra adombrato nella descrizione dell'arabo Edrisi, il quale annovera, a due miglia da "La fonte del Sultano", (Guidomandri?) e a tre da hagar 'abi halih (Giampilieri?), la "Scala Piccola", (Scaletta?)<sup>2</sup>.

Nel nome si rispecchiano evidentemente le caratteristiche topografiche, che fanno anche oggi, del paese e del castello, un sito che può essere raggiunto attraverso il disagio di un'ascesa faticosa, paragonabile ad un'erta scala. Ma se allora fosse esistita una rocca, probabilmente il ricordo sarebbe stato consacrato nella descrizione del geografo arabo.

È da supporre, quindi, che la fondazione del castello risalga all'età sveva. Sembra che nei primi del sec. XIII ne fosse custode Matteo Selvaggio, il quale, per concessione di Federico II, verso il 1220, ne divenne signore<sup>3</sup>.

Nel 1239 Matteo Selvaggio era ancora castellano; ciò rilevasi da un preciso riferimento contenuto nei famosi registi federiciani del biennio 1239-40. Essendo morto il Segreto di Sicilia, Matteo Marchiafava, non erano stati corrisposti per tre mesi, dal settembre al novembre del 1238, "solidos et companagia", alle persone preposte alla custodia del castello. E poichè a tale corrisponsione non aveva provveduto il capitano Giordano Filangeri, temporaneamente preposto all'amministrazione dei castelli, Matteo Selvaggio aveva avanzato ricorso all'imperatore. Questi, con lettera del 6 maggio 1239, da Foggia, ordina a Giovanni Vulcano "provisor castrorum in Sicilia ultra flumen Salsum, et per totam Calabriam", di

<sup>1</sup> L'attuale signore del castello - il Principe Rufo Ruffo - si ripromette di iniziare al più presto un importante ciclo di restauri diretti, non solo a consolidare le parti staticamente più compromesse, ma a ridare al vecchio castello il suo aspetto artistico e militare.

<sup>2</sup> EDRISI, *L'Italia descritta nel "Libro di Ruggero"*, a cura di M. Amari e C. Schiapparelli, Roma, 1883, pag. 67.

<sup>3</sup> AMICO, V. A. *Dizionario topografico*, trad. da G. Di Marzo, Palermo 1859, vol. 2° pag. 458.

effettuare delle indagini e di disporre l'immediato pagamento degli assegni nel caso che i fatti denunziati dal Selvaggio corrispondessero a verità<sup>1</sup>.

Nel castello di Scaletta, verso il 1240, nacque da Giovanni Selvaggio, figlio di Matteo, e da una nobile siciliana di casa Catono, la famosa Macalda, del cui nome e di quello del marito Alaimo da Lentini, sono piene le storie di quel periodo tempestoso e glorioso, che seguì alla rivoluzione del Vespro<sup>2</sup>.

Colla riforma amministrativa del 1240 il castello di Scaletta viene compreso tra i "castra exempta". Erano così chiamati i castelli per i quali la nomina e la destituzione del castellano veniva sottratta alla competenza dei "provisores castrorum", per essere affidata alla giurisdizione imperiale. Evidentemente il castello doveva godere, nel congegno difensivo del tempo, un ruolo di notevole importanza, se entrava, al pari dei più grandi castelli dell'Isola, sotto il diretto controllo dell'imperatore<sup>3</sup>.

I ricordi del castello vengono meno nell'ultimo decennio della vita di Federico. Ma il silenzio è spiegabile quando si pensi alla dispersione di gran parte della cancelleria sveva.

Con l'avvento angioino i ricordi si fanno più vivi e frequenti in una serie di documenti ufficiali che ci permettono di seguire il castello quasi per lo spazio di un decennio.

Lo Statuto dei castelli delle provincie siciliane, emanato a Barletta il 3 maggio 1274, ci dà un quadro completo dei *castra* e del personale addetto alla loro custodia. In esso il castello di Scaletta appare retto "per castellanum unum scutiferum et servientes 6"<sup>4</sup>.

Quattro anni più tardi, nell'agosto del 1278, Carlo d'Angiò, mentre dà una nuova riattrezzatura alle forze navali destinate alla custodia delle coste, aumenta oltre il doppio le assegnazioni di miglio ai castelli di Sicilia. Col nuovo ordina-

<sup>1</sup> CARCANI C., *Constitutiones Regni utriusque Siciliae*, Napoli, 1786, pag. 241; Foggia 6 maggio 1239: "De Imperiali mandato facto per magistrum R. de Trajecto scripsit G. de Cusentia Iohanni Vulcano provisor castrorum in Sicilia citra flumen Salsum et per totam Calabriam. Significavit culmini nostro Matheus Salvagius Castellanus Scalecte a preterito mense Septembris usque per totum mensem Novembris qui sunt menses tres huius XIII Indictionis solidos et companagia pro personis in eodem castello statutis, sicut habere debuit non recepit pro eo quod obeunte quondam Matheo Marchafaba secreto nondum erat in ipsis partibus aliquis provisor castrorum statutus et licet postmodum per Jordanum Filangerum quondam capitaneum in partibus ipsis a mense Decembris in antea solidos et companagia recepisset pro tribus tamen predictis mensibus ab eo vel ab aliquo sicut asserit non recepit. Quare mandamus quatenus si tibi constiterit predictum castellanum pro iam dictis tribus mensibus sicut dictum est solidos et companagia non recepisse ab aliquo tu secundum quod habere debuit eidem solidos ipsos et companagia deas exhibere. Datum.

<sup>2</sup> AMICO, V. A., *Dizionario top.*, op. cit., pag. 458.

<sup>3</sup> CARCANI, op. cit.

<sup>4</sup> STHAMER E., *Die Verwaltung der Castelle im Königreich Sizilien*, Leipzig 1914, pag. 140; 3 maggio 1274, Barletta: "Statutum castrorum der sizilischen Provinzen; Statutum castrorum Sicilie, que custodiuntur per Curiam cum numero castellanorum, concergiorum et servientum deputatorum in quolibet ipsorum prout inferius denotatur; videlicet... castrum Scalee custoditur per castellanum unum scutiferum et servientes 6".

mento l'assegnazione al castello di Scaletta viene elevata da salme venti a salme quarantotto <sup>1</sup>.

Un altro statuto dei castelli delle provincie siciliane, che modifica, in parte, quello di Barletta, viene emanato a Montefiascone, nell'aprile del 1281. Il castello di Scalatta (Scaletta) è custodito "per castellanum scutiferum non habentem terram in regno et servientes 4."<sup>2</sup>

Il ricordo si riaffaccia l'anno successivo, associato ai moti rivoluzionari del Vespro. La sollevazione palermitana del 31 marzo ha un'immediata ripercussione in tutta l'Isola. I Francesi tentano di correre preventivamente ai ripari là dove il furore popolare non è riuscito a prendere il sopravvento. Cinquecento balestrieri vengono mandati in fretta a Taormina per impedire che la città cada in mano dei rivoltosi. I Francesi, a Messina, per paura del peggio, se ne stanno chiusi nel Palazzo Reale e nella rocca di Matagrifone.

Ma poichè il presidio messinese non dà affidamento, vengono mandati novanta cavalieri, al comando di Michelotto Gatta, per occupare le fortezze di Taormina. La reazione del presidio è violenta; quaranta francesi vengono uccisi; gli altri trovano la salvezza rifugiandosi precipitosamente nel castello di Scaletta. Ma poichè ormai la rivoluzione dilaga trionfante, si arrende il castellano della rocca di Matagrifone; si arrende anche Micheletto Mosca coi rifugiati di Scaletta, che vengono chiusi nel palazzo di città per essere sottratti al furore della moltitudine. Il sette maggio vengono trucidati con giustizia sommaria.<sup>3</sup>

Le memorie successive si confondono con le vicende politiche dell'Isola, poichè la posizione strategica fece del castello un potente strumento di guerra fino a tutto il Settecento, dominando esso la tortuosa via costiera che collegava, fino a qualche secolo addietro, le città di Messina e di Catania.

Col nuovo ordinamento feudale, introdotto in età aragonese, il castello, sottratto all'autorità imperiale, perde i privilegi dell'esenzione sanciti da Federico II. Difatti, nel 1325, viene concesso da Pietro II al cancelliere Pellegrino di Patti, che è ricordato come primo barone di Scaletta e, quindi, ai suoi successori, che lo tennero sino al 1380.<sup>4</sup>

Nel 1397, ai tempi di Martino I, Nicola, ultimo della famiglia, essendo privo di discendenti diretti, nomina signore del castello il figlio della sorella, Salimbene Marchese, che fu Strategoto di Messina e Razionale del Regno, resosi tristemente famoso per la sentenza di morte pronunziata contro i Chiaramonte.

<sup>1</sup> AMARI M., *Un periodo delle storie siciliane*, Palermo 1842, pag. 50.

<sup>2</sup> STHAMER E., *op. cit.*, pag. 155: 3 aprile 1281: "Forma statuti regionum castrorum Sicilie, que custodiuntur per curiam cum numero castellanorum, contergiorum, cappellanorum et servientum deputatorum in quolibet ipsorum, prout inferius denotatur assignatum Radulfo de Grolay militi provisorio castrorum ipsorum: videlicet: citra flumen Salsum... Castrum Scalatte custoditur per castellanum scutiferum non habentem terram in regno et servientes 4.."

<sup>3</sup> AMARI M., *Un periodo delle storie sic.*, *op. cit.* pag. 64.

<sup>4</sup> AMICO, *op. cit.*, pag. 557, vol. 2°.



Fig. 1. - SCALETTA: Visione panoramica del paese e del castello.



Fig. 2. - La chiostra dei monti che circondano la valle di Scaletta.





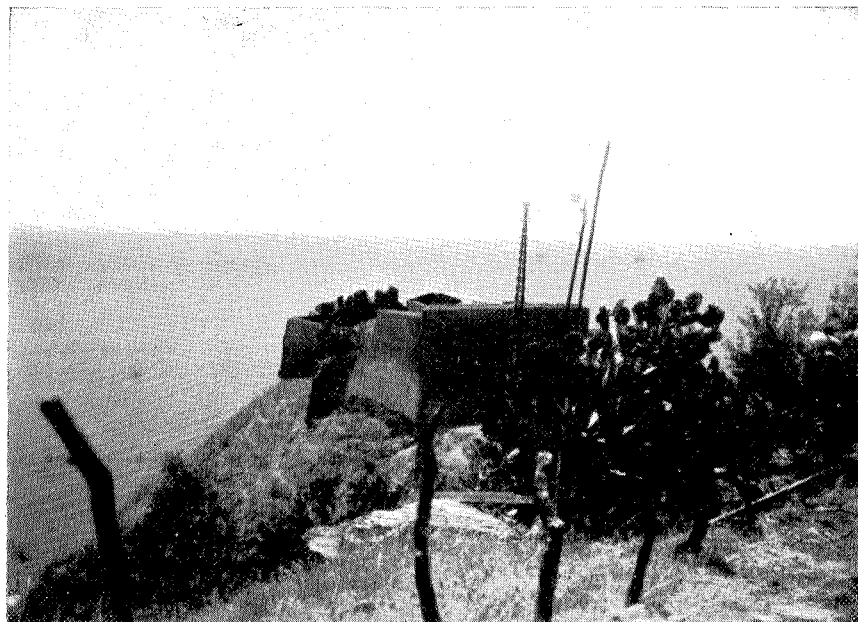


Fig. 3. - Fortezza avanzata costruita nel sec. XVII a mezza costa per proteggere la via di accesso al castello.

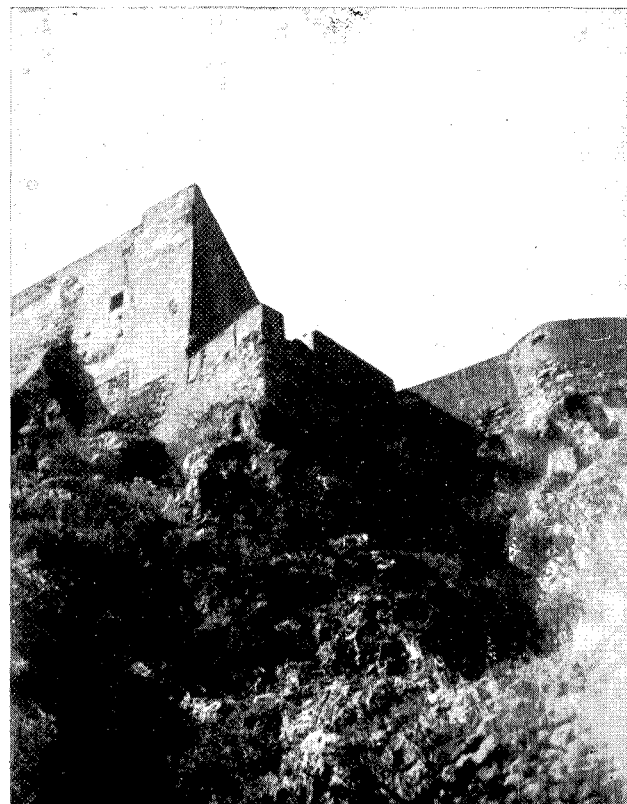


Fig. 4. - Il castello con le opere di precinzione.





Fig. 5. - Opere murarie protettive.

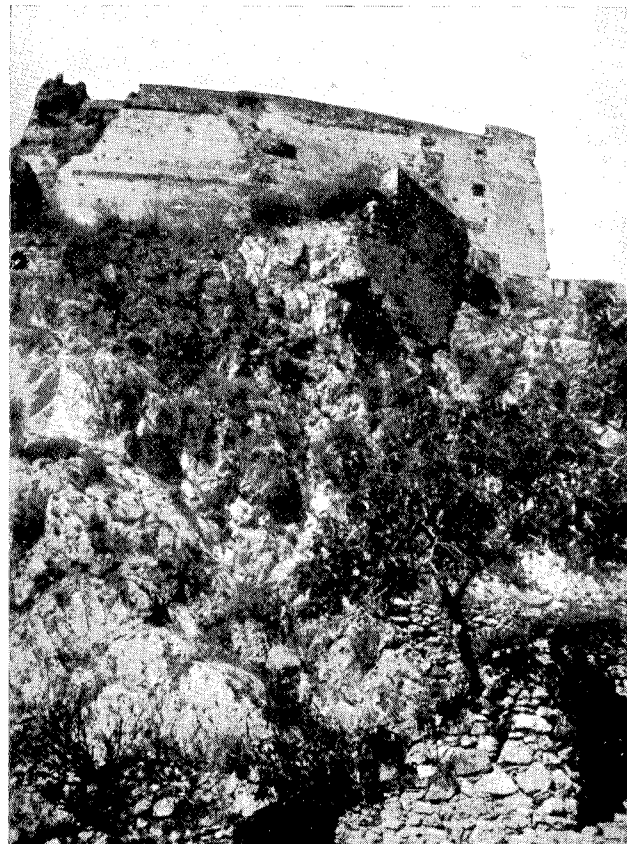


Fig. 6. - La topografia del castello segue nel suo sviluppo l'anfrattuosità della balza rupestre.



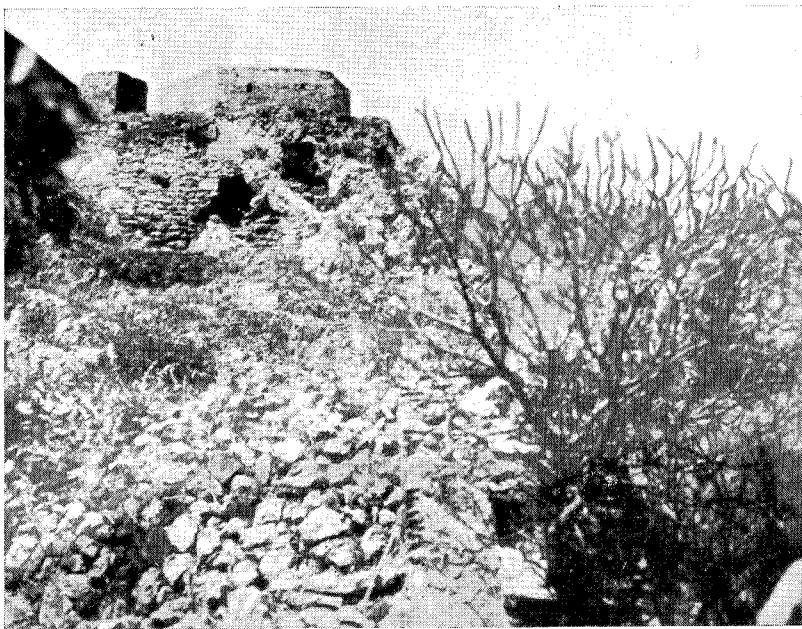


Fig. 7. - Aspetto del castello visto dalla balza sottostante.

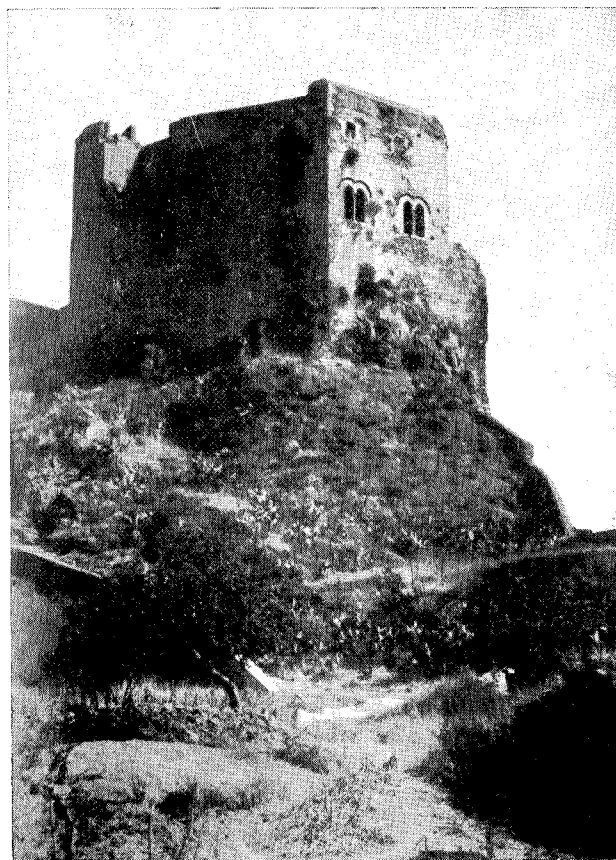


Fig. 8. - I lati sud-est e sud-ovest scanditi dalle bifore.



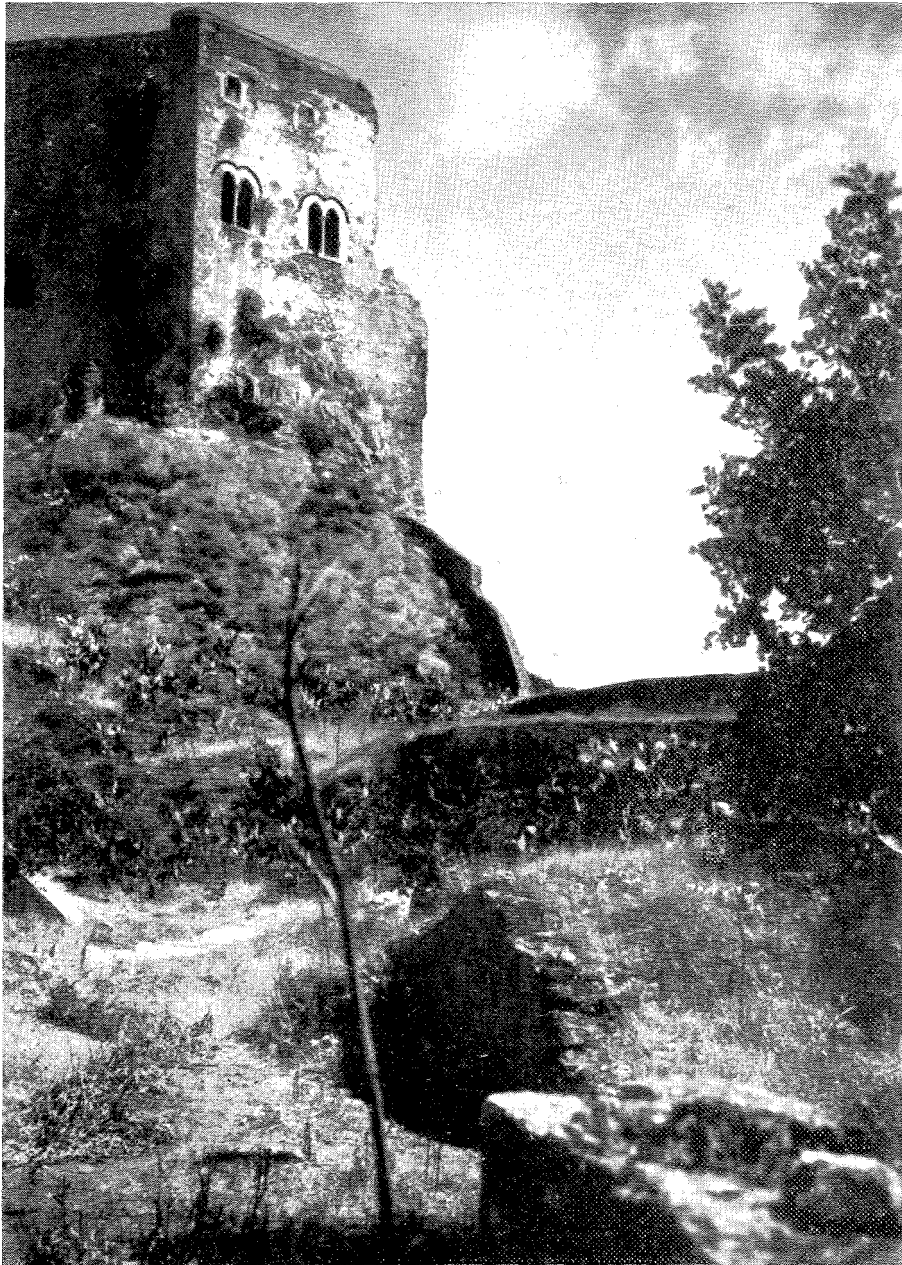


Fig. 9. - Aspetto del castello di Scaletta visto da uno dei suoi lati più pittoreschi.





Nel nuovo ordinamento amministrativo dei castelli, compiuto da Martino nel 1398, non figura il castello di Scaletta. La esclusione può trovare una giustificazione nel fatto che esso non faceva parte del demanio regio. La concessione di Pietro II a Pellegrino di Patti, primo signore di Scaletta - avanti ricordata - convalida l'ipotesi.

Va poi osservato che, in tale ordinamento, non tutti i castelli di Sicilia trovansi mencionati. Dalla nuova "ordinatione et provisione", sono esclusi quei castelli "quorum custodia non videtur necessaria, sed inutilis et supervacua, et maxime tempore pacis". La riforma amministrativa di Martino si ispira ad un rigido criterio di economia: là dove non apparisce strettamente necessario, si fa obbligo di non spendere "pecunia superflua".<sup>1</sup>

D'altra parte l'investitura feudale esonerava il regio demanio dall'obbligo d'intervenire nella gestione amministrativa del castello, che passava, senz'altro, a carico dei baroni che ne erano virtualmente signori.

Nel 1672 un Francesco Ventimiglia marchese di Geraci, che era venuto in possesso del castello per avere sposato Felicia Blasco, vendette i diritti ad Antonio Ruffo dei duchi di Bagnara.<sup>2</sup>

L'introduzione delle artiglierie aveva intanto, qui come altrove, imposto un aggiornamento dei mezzi difensivi. Il maschio dugentesco non subì, in fondo, modificazioni, ma venne chiuso in un complicato sistema di opere avanzate, tra cui, rilevantissima, la fortezza d'ispezione, quasi procombente sul mare, ricca di artiglierie e posta sotto la custodia di un prefetto coi presidiari (fig. 3). Questa fortezza scrisse una bella pagina nel 1678, essendo riuscita a frustrare tutti gli assalti sferrati dalle truppe assedianti francesi che avevano tentato di assoggettarla.<sup>3</sup>

## ARCHITETTURA

Il castello di Scaletta non è stato eretto con un preciso piano architettonico. Esso ha dovuto piegarsi alle inderogabili esigenze topografiche che hanno imposto soluzioni obbligate. Si è tentato, con abili accorgimenti, di vincere le asperità naturali. Faticose opere di spianamento hanno consentito di ottenere un piano di posa: ne è scaturita una massa architettonica, di forma trapezoide, ma i muri

<sup>1</sup> *Capitula Regni Siciliae que ad odiernum diem lata sunt*, Palermo 1741, tom. I, pag. 135.

<sup>2</sup> AMICO, *op. cit.*, vol. 2°, pag. 458.

<sup>3</sup> FAZELLO T., *De rebus Siculis*, Catania 1749, vol. I. A nota 27 l'Amico scrive sul paese e sul castello: "In acclivi colle surgit oppidum, ab anno MDCXIV. Principatus titulo, Francisco Marchisio eiusdem Domino agente, decoratum, quod ad Rufforum hodie gentem pertinet, eisque in Comitibus sedendi inter proceres tribuit. Arcem habet munitissimam elapsi saeculi bellis satis celebrem, quam Regius miles instruit. De eo fusius in lexico. Scalettæ promontorium, quod vulgus cuspidem vocat, Argenum veteribus memoratum, nonnulli perperam credunt.

d'impianto scendono lungo la scarpata con impostazioni irregolari, accidentate. Si son compiute delle vere e proprie acrobazie architettoniche per vincere le disuguaglianze della roccia e comprenderle in un solo organismo.

L'opera muraria lambisce gli sproni più avanzati, s'inerpica lungo gli scosci scendimenti, rasenta le anfrattuosità, segue lo slancio delle pareti verticali (figg. 5, 6 e 7). Nessuna audacia di assalitore avrebbe potuto tentarne, con qualsiasi mezzo, la scalata. Nulla c'è, allo stato attuale, che abbia un qualsiasi richiamo alle costruzioni sveve, tanto nella struttura architettonica che nei particolari decorativi. Mancano, soprattutto, la concezione unitaria e lo sviluppo armonico di linee che formano di quelle la caratteristica fondamentale. Tale regolarità di struttura appartiene al periodo più progredito dell'attività imperiale, quando già Federico, pervenuto ad un grado non indifferente di esperienza e di maturità, aveva potuto creare un centro di elaborazione da cui venivano diramati, da un capo all'altro del Regno, schemi e modelli che erano tradotti con forme pressochè costanti.

Come sarebbe però illogico pensare che Federico non si sia avvalso delle precedenti costruzioni, che incluse, senza dubbio, sia pure con modifiche, nel piano difensivo del Regno, così sarebbe altrettanto assurdo ritenere che egli abbia potuto dar opera, sin dagli inizi, ad un'attività costruttiva, svolta con rigorosa uniformità per quasi tutto il cinquantennio del Regno.

I *nova edificia* ricordati nei registi - ne facevano parte i castelli di Siracusa, Messina, Catania, Augusta, Milazzo, Caltagirone - appartengono, in complesso, agli ultimi quindici anni della sua attività. In questi è possibile ravvisare caratteristiche stilistiche e rilievi architettonici inconfondibili, che denunciano comunanza di origine e identità di sistemi costruttivi, così come si avverte la presenza di un'azione direttiva che si traduce con similarità di schemi e con un linguaggio, che ha modulazioni e risonanze perfettamente affini. Ma le costruzioni che fanno parte di questo secondo gruppo sono assai più limitate, a giudicare almeno da quanto ci resta. Se dovessimo veder ristretta solo in esse l'attività imperiale, ci resterebbero inspiegabili molti provvedimenti, il cui ricordo è consacrato nei registi svevi e, nello stesso tempo, si comprenderebbe ancor meno la funzione assolta nel sistema difensivo del Regno dai quaranta castelli - posti al di qua e al di là del Salso -, dei quali la riforma amministrativa del 1240 ci dà l'elenco specifico.

La verità è che Federico, dal punto di vista militare, trasse largo partito dalle precedenti costruzioni, che elevò, probabilmente, ad un ruolo difensivo pressochè eguale, unificando il sistema di armamento, ma lasciando sopravvivere le vecchie architetture. Le lettere imperiali del biennio 1239-40 sono specificatamente indicative. Esse lasciano spesso supporre, in forma indubbia, l'esistenza di vecchie costruzioni nelle quali l'intervento di Federico ha riferimento alla costruzione di una torre o di altro elemento di difesa, che non può naturalmente cambiare il volto dell'architettura primitiva.

Talvolta - come pei castelli di Lentini e di Messina - accanto al ricordo del *castellum* o *castrum novum*, è consacrato quello del *vetus*. È chiaro che, nel complesso svolgimento di questa ben vasta attività architettonica - in cui hanno larghissima parte, insieme colle costruzioni prefedericiane, anche quelle che, essendo nate per impulso dell'imperatore, non riproducevano ancora il tipo aulico, successivamente consacrato nei castelli più rappresentativi -, non è sempre possibile ravvisare gli stessi lineamenti, le stesse caratteristiche.

Si può, in linea generale, affermare che i *nova castra*, nella cui costruzione vediamo impegnata la sagace attività del *prepositus* Riccardo da Lentini, corrispondono agli edifici che non avevano solo destinazione militare, ma potevano e dovevano accogliere l'imperatore nei suoi viaggi attraverso la Sicilia. Erano luoghi di soggiorno, posti al centro o a non molta distanza dai numerosi *solacia*, dove egli ripromettevasi di ritemprare le forze dopo le torturanti cure del Regno. Ciò spiega la studiata ricerca delle forme architettoniche e delle armonie decorative.

Questi elementi non si ritrovano - e la cosa appare spiegabile - nei castelli del primo gruppo, fra cui rientra il castello di Scaletta. Ma, appunto perché mancante di tali elementi specificanti, è difficile dire quanta e quale parte di esso risalga all'iniziativa sveva; quanta parte si riferisca alle precedenti costruzioni; quante e quali siano le modificazioni introdotte nelle età successive.

All'esterno l'organismo architettonico presenta, in complesso, caratteri di una certa unità costruttiva, con tracce di manomissioni e di rabberciamenti postumi, oggi pressoché incontrollabili, a cagione della muratura a pezzame che unifica, senza evidenti demarcazioni, le parti diverse. La caduta degli intonachi ha messo allo scoperto l'apparato murario, costituito essenzialmente di blocchetti calcarei, sommariamente sfaccettati e disposti in allineamenti poco rigorosi. L'azione del tempo, cospargendo tutta la massa di una patina uniforme, ha uniformato le tonalità, rendendo, per ciò stesso, sterile ogni tentativo di sorprendere nella compagine esteriore le aggiunte e le modifiche.

È avvenuto nel castello di Scaletta quello che appare evidente nello studio di altri monumenti svevi del Messinese, come il castello di Milazzo e la chiesa della Badiazza. La deficienza di pietra calcarea ne ha ristretto l'impiego nei cantonali e in tutte quelle parti dove la pietra stessa entrava con funzioni essenzialmente decorative.

Fra tutte le costruzioni sveve fin qui studiate, il paramento in compatti conci calcarei, disposti in assise simmetriche, l'abbiamo osservato solo in alcuni monumenti del Siracusano - Castel Maniace, basilica del Murgò, casa del Cantara, torre di Vindicari -, di quella regione, cioè, il cui sottosuolo continua ad apprestare, come l'apprestò ai monumenti dell'età classica e medievale, la ricchezza di un materiale inesaurito, che forma l'orgoglio delle moderne costruzioni. A

Scaletta ostavano anche difficoltà di trasporto, che dovevano necessariamente limitarne l'impiego, il quale, tuttavia, là dove è stato attuato, presenta caratteri di regolarità, che denunciano la presenza di maestranze tecniche.

I cantonali, tirati su con perfetto equilibrio statico, serrano, ai quattro lati, il vasto poligono, conferendogli un decoro estetico che ci compensa della povertà del restante apparato murario.

La parte terminale dell'edificio è stata sottoposta ad un'opera di livellamento, piuttosto recente, che ha fatto sparire ogni traccia di merlatura.

I lati maggiormente decorati sono il sud-est e il sud-ovest, dove l'apertura di finestre simmetriche, distribuite in diversi piani, ravviva il severo aspetto militare dell'insieme. Perfettamente conservate sono le finestre del lato sud-est: due bifore in corrispondenza del piano nobile, due piccole monofore nel piano superiore della servitù (figg. 8-9).

La stessa distribuzione si ha nel lato sud-ovest: eguale il numero, eguale l'ordine d'impostazione. Ma lo stato delle finestre, già da tempo chiuse, appare deplorabile; nella massa grigia della fabbrica obliterata s'intravede ancora la sagoma degli archivolti in pomice lavica. In questo lato, al di sotto delle bifore, in corrispondenza del pianterreno interno, è tagliata una grande finestra sguanciata. Ma lo strombo - con varietà di cui non si coglie chiaramente la ragione determinante - è volto verso l'esterno. Vien fatto di pensare che essa possa esser servita da buttatoio, da cui era agevole, rotolando dei sassi, sfrustrare la velleità degli assediati che avessero voluto tentare da questo lato, dove la roccia è meno scoscesa, la scalata del castello.

Il lato nord-ovest, ove si apre la porta d'ingresso, non presenta, allo stato attuale, che una sola bifora chiusa; tutto il resto del prospetto, di una rigida severità, è perfettamente cieco. La porta ogivale, recinta da grandi conci in arenaria, conserva la sua integrità di struttura.

Una più ridotta varietà decorativa presenta il quarto lato - il nord-ovest - in cui non si riscontrano tracce di bifore. Le finestre rettangolari, che si vedono tagliate, senza alcuna pretesa, nella vasta parete, hanno origine piuttosto recente e la loro introduzione è il risultato di adattamenti, suggeriti da pratici motivi di utilizzazione ambientale. La severità strutturale trova una specie di integrazione nel costone impervio, scosceso, che cade quasi a perpendicolo, conferendo un carattere di maggiore slancio alla fabbrica.

Opere protettive avanzate, che fanno parte dell'organismo della costruzione medioevale, sono quelle disseminate, con carattere integrativo, attorno e lungo i fianchi del monte, là dove gli scoscendimenti potevano costituire delle basi nel tentativo di eventuali scalate. L'architetto militare ha avuto cura d'innestare antemurali e fabbriche che, integrando le accidentalità, hanno finito coll'isolare completamente il castello. La più importante, ed oggi la meglio rilevabile, di tali opere è quella che protegge il lato nord-ovest, ove si apre l'ingresso. È stato

qui possibile creare, sfruttando la minore pendenza del monte, una specie di avancorpo bastionato, che serra in una cinta di sicurezza tutto il fianco del castello e rende sicura ed invisibile la porta di accesso.

Con quest'opera appare intimamente legato tutto il complesso organismo di muri e di contrafforti dentro cui si svolge la scalinata erta e faticosa che, dai piedi della scarpa, raggiunge la porta del castello. Ma è un organismo che è andato soggetto a modifiche e trasformazioni di notevole portata ed estensione. Non è pertanto agevole identificare le parti architettoniche che, con certezza, possano farsi risalire all'epoca primitiva del castello.

Altrettanto può dirsi della lunga, tortuosa cortina che forma il grande anello di recinzione, spingendosi quasi fino alla periferia della sottostante borgata. È una poderosa opera di circumvallazione, che sposta notevolmente la linea di difesa, ma nella quale è facile ravvisare la costruzione integrativa, suggerita probabilmente dall'introduzione delle armi da fuoco.

## INTERNO

Alla visione guerriera dell'esterno non corrisponde affatto quella dell'interno, dove le fabbriche dealbate, gl'intonachi spessi, gli squarci, le demolizioni conferiscono all'ambiente un aspetto quasi moderno e destituito di ogni interesse artistico e militare.

Bisogna tener conto della possente solidità delle mura, il cui spessore, di circa due metri, intravediamo attraverso gli squarci e lo strombo delle finestre, per ricollocare, con sforzo di fantasia, questo decadente quadro in quell'atmosfera ambientale che ne giustifica e ne spiega la funzione e l'origine.

Varcando la soglia, l'attenzione è attratta dall'altezza della volta a botte, dalle finestre sospese nel vuoto, dalle porte di intercomunicazione, tagliate nell'alto dei muri divisorii ed oggi assolutamente inaccessibili. Si resta alquanto disorientati e perplessi di fronte a tante strane soluzioni architettoniche, che sembrano mancare di una vera e propria logica. Solo una più ponderata e matura osservazione permette di integrare idealmente questo quadro oscuro e farraginoso.

Il castello, che accolse – siccome si è rilevato dai documenti svevi e angioini – castellani e servienti, doveva offrire, pur nell'ambito dello sviluppo ristretto, consentito dalla topografia del monte, quelle possibilità di convivenza, in cui esercitava un valore determinante la lunghezza degli assedi, colla necessaria esigenza del rifornimento dei viveri e dei mezzi di offesa.

Quello, perciò, che non poteva essere chiesto allo sviluppo planimetrico – necessariamente limitato – si chiedeva allo sviluppo altimetrico, con abili suddi-

visioni, che moltiplicavano i piani e rendevano più efficiente il frazionamento ambientale. La divisione era ottenuta con solai di legno e con scale di collegamento, anch'esse di legno. I muri sforacchiati con buchi simmetrici, destinati ad accogliere le testate della travatura, ne apprestano la sicura testimonianza. Ad eccezione di un solo ambiente, che è quello del lato sud-ovest, ove si aprono le due leggiadre bifore superstiti, non vi sono tracce di volte. Qui la divisione è stata ottenuta mediante l'introduzione di una massiccia volta a crociera, tirata senza eccessive pretese e senza accompagnamento di costoloni. Ai quattro angoli quattro rozze mensole, formate da semplici blocchi emisferici, privi di decorazione, raccolgono i peducci delle vele.

I tre piani, nell'economia del castello, rispondevano, naturalmente, a diverse esigenze e avevano quindi una diversa funzione. Gli ambienti del pianterreno, quattro in complesso, servivano per gli armigeri e, in generale, per il personale addetto alla difesa del castello; il superiore, rispondente al piano nobile, era destinato al castellano e alla sua famiglia; l'ultimo - piano ammezzato - accoglieva assai probabilmente la servitù.

Dallo stato scheletrico dei muri, tormentati e colpiti da obliterazioni multiple, non è più possibile farsi un'idea della economia distributiva, cui doveva essere certamente subordinata la vita del castello, colle sue complesse esigenze.

Oggi, nei diversi piani, sono soltanto rilevabili numerose edicolette murali, disimpegnanti l'ufficio di armadi, e, nel piano nobile, il taglio di un grande camino. Caratteristici sono pure alcuni tagli verticali che s'ingrottano nei muri e che attraversano per tutto lo spiegamento dei tre piani; potevano servire da collegamento per un più rapido scambio della piccola suppellettile e assolvevano egregiamente, come a Castel del Monte e a Castel Maniace, l'ufficio di canne portavoce.

L'accesso al piano terrazzato, che si stende sulla volta a botte, è reso agevole da una lunga scala lapidea a cielo scoperto, praticata in un piccolo atrio quadrato, nell'angolo ovest. All'esterno la sua presenza è denunziata da un muro rampante, attraversato da numerose feritoie. La costruzione, subordinata a scopi puramente militari, è estremamente povera. Nessun richiamo stilistico alle severe scale a chiocciola dei torrioni svevi e, ancor meno, a quelle leggiadre, a cielo scoperto, che formeranno la nota di più caratteristico risalto nei palazzi siciliani del Tre e del Quattrocento.

In complesso, la nota decorativa di maggior rilievo è quella offerta dalle bifore che s'inquadrano, con grazia e vivacità, nella luce del tempo. La combinazione di pochi, semplicissimi elementi genera effetti plastici suggestivi. Stipiti, archetti, colonnine tortili mediane, d'avanzali, sono in pietra calcarea. Di pomice lavica sono, invece, le ghiere che segnano la curva degli archi. I capitellini a grappa, con foglie accentuatamente stilizzate, richiamansi ad esemplari che trovano ampia documentazione nel Due e nel Trecento. Una precisazione cronolo-

gica, basata sulla policromia e su questi pochi richiami stilistici, non può non riuscire precaria.

Errori di datazione, derivanti, in gran parte, da giudizi preformati, sono oggi corretti da una revisione critica più rigorosa, che sposta notevolmente, com'è avvenuto nello studio del Palazzo del Duca di S. Stefano, a Taormina, i termini cronologici<sup>1</sup>. Niente vieta che, alle bifore del castello di Scaletta possa darsi un'origine dugentesca, quantunque modelli analoghi ci vengano più abbondantemente offerti dall'architettura del Trecento. Il richiamo alle finestre della chiesa della Badiazza - soprattutto nella tecnica dell'impiego della pomice lavica, ai fini essenzialmente decorativi - non può apparire del tutto casuale. E la Badiazza risale, cronologicamente, ai primi 25 anni del sec. XIII.

Una diversa ispirazione hanno le finestrette dell'ultimo piano, che sono caratterizzate da breve coronamento architravato, con conci a vista. I modelli analoghi, nell'architettura del sec. XIV, sono frequentissimi, ma soluzioni non dissimili abbiamo anche sorpreso in alcune porticine interne della torre ottagonale di Enna perché sia necessario scartare l'ipotesi che si tratti di costruzione sincrona e non di introduzione tardiva, come parrebbe rilevarsi da una prima sommaria osservazione.

Riassumendo: non occorre un lungo esame comparativo per dimostrare la inferiorità che, dal punto di vista architettonico, presenta il castello di Scaletta nei confronti delle più belle costruzioni sveve. Ma da ciò non può trarsi l'illusione che il castello non entri nel ciclo dell'attività federiciana. Vi sono giustificate ragioni - e lo abbiamo messo in rilievo nelle considerazioni introduttive - per dimostrare che Federico non poteva, d'un tratto, non tener conto di quanto, in materia di attrezzatura difensiva, provenivagli dall'esperienza di quelli che lo avevano immediatamente preceduto. Più valide sono però le ragioni che ci spingono a ricercare le vere caratteristiche di un'arte specificamente federiciana, non in tutto lo sviluppo dell'architettura militare, ma solo in quella parte di essa che può, approssimativamente, farsi seguire alla rivolta guelfa del 1232: ed in tale architettura non può certamente rientrare il castello di Scaletta.

GIUSEPPE AGNELLO

---

<sup>1</sup> DILLON A., *Interpretazione di Taormina*, Catania 1948, pag. 133 e segg.

## UN COMPONENTO STORICO DI LANFRANCO CIGALA

**L**a poesia *Raimon Robin eu vei que Dieus comenza* (BdT, 282, 21) è una delle più difficili del canzoniere di Lanfranco Cigala, sia per stabilirne il testo critico, sia per interpretarne lo sfondo storico. I due problemi nel nostro caso non vanno disgiunti, perchè, come vedremo nelle pagine seguenti, un'ipotesi che possa inquadrare la poesia in un preciso momento degli avvenimenti del tempo riesce ad essere di non lieve aiuto alla ricostruzione del testo.

Dell'edizione critica dell'intero canzoniere del Cigala, già in corso di stampa, ho voluto offrire alla discussione degli studiosi uno dei problemi più ardui, affinché il testo e l'interpretazione da me prospettati possano avere il contributo di opinioni diverse.

### TESTO CRITICO

Mss.: I, 94<sup>v</sup>; K, 78<sup>r</sup>; a<sup>1</sup>, 398; d, 297-97.

Ed.: MAHN, *Gedichte der Trobadors*, Berlin, 1856-73, pag. 716 (testo di I).

Metrica: a'<sub>10</sub>b'<sub>10</sub>a'<sub>10</sub>b'<sub>10</sub>c'<sub>10</sub>d<sub>10</sub>d<sub>10</sub>c'<sub>10</sub>; MAUS, pag. 111, n. 397.

Grafia di I.

- I) Raimon robin, eu vei que Dieus comenza  
De tornar nos en nostra antiga siza,  
Que tota gen nos ai' en reverenza  
E terr'e mar menem a nostra guíza;  
5 E trobarets la paraula veraia  
Que'us dis antan, qu'oïmais aurem saison,  
E vostr'orgoïll la perd; de qe sap bon  
A totas genz, ni En Deu s'en apaia.
- II) Da Dieu nos ven, Raimon, per ma crezenza,  
30 E ben í fa, car el vol far iustiza  
De vostr'orgoïll que tan lí desagenza,

---

*Varianti*: 2 vos Ia<sup>1</sup>; vostra I; nostra in a<sup>1</sup> corr. su vostra; 5 trobareis IKa<sup>1</sup>;  
6 quoïmais a vostre saison I; 8 ní a n D. IKa<sup>1</sup>.



E que tornez lai del Rôn en camiza,  
 E no vestatz vert, ni vermeill, ni saia,  
 Q'a ver orgoïl desavinen, fellon  
 15 Parlavats grais cais si tocses lo tron;  
 Mas vostr'orgueills coven oïmais que chaia.

III) Raimon robïn, en vos non vei guïrenza,  
 Si no'us metes del tot en la devisa  
 De los Frances, com son cïl de Proenssa:  
 20 Pois seres sers e per chaut e per biza.  
 O si voles hom de vos merce aia  
 Trametez sai de vostres bezanz pron;  
 No'us senble sel c'autra vegada fon:  
 En Uc, lo sart, o sap qui fei la paia.

IV) 25 Segur podetz estar tota sazón,  
 Car la veïlla, don vos sabetz c'om fon,  
 Vos guida sai per son drut: tan se'n paia.

---

12 raïdel ron **IKa**<sup>1</sup>; 15 parlavais **IKa**<sup>1</sup>; tocsec **IK**.

#### TRADUZIONE

I). Raimondo furbo, io vedo che Dio comincia a rimettere noi nella nostra antica fortuna, in modo che tutti ci abbiano rispetto e terra e mare comandiamo a nostro piacimento; e troverete vera la parola che io vi dissi un giorno, che ormai avremo il nostro momento buono, e che il vostro orgoglio lo perde; della qualcosa tutti son contenti ed il Signore Iddio se ne appaga.

II). Questo ci viene da Dio, Raimondo, a mio credere, e ben fa, perché Egli vuol far giustizia del vostro orgoglio, che tanto gli dispiace, e vuole che torniate al di là del Rodano con la sola camicia, e non vestiate né verde, né rosso, né grigio; perché con vero orgoglio sconcertante e falso parlavate tronfio come se aveste toccato il trono; ma ormai conviene che cada il vostro orgoglio.

III). Raimondo furbo, per voi non vedo salvezza, se non vi mettete del tutto dalla parte dei Francesi, come sono quelli di Provenza: poi sarete sicuro per sempre. O se volete che si abbia misericordia di voi, date quà gran parte dei vostri bisanti; non vi sembrì (che possa accadere) quello che accadde altra volta: il signor Ugo, il sarto, lo sa chi ne fece le spese!

IV). Potete stare sicuro per sempre, perché la guardia, di cui sapete che uomo è stato, vi conduce qui per suo fedele: tutto ciò si paga.

## NOTE

Per quanto riguarda le relazioni dei codici, rimando alla genealogia da me fissata per l'intero canzoniere cigaliano. Tuttavia anticipo qui le relazioni di *IKa*<sup>1</sup> (trascurando *d*, copia di *K*): essi costituiscono due rami della medesima tradizione, isolandosi da una parte *IK*, copie indipendenti d'un unico antigrafo, e dall'altra *a*<sup>1</sup>.

V. 2. - La coincidenza di *I* con *a*<sup>1</sup> in *vos* è occasionale e perciò poco indicativa. La correzione immediatamente seguente di *a*<sup>1</sup> dà un chiaro indizio circa l'esattezza della lezione conservata da *K*.

V. 5. - La lezione di *IKa*<sup>1</sup> *trobareis* è sicuramente una corruzione di *trobarets*. Infatti tutta la parte del componimento, che si riferisce a Raimondo, è condotta in seconda persona plurale. Una traccia sicura per la correzione in *trobarets* è data da *que'us dis* del verso seguente. Cfr. v. 15 *parlavats*.

V. 12. - Unanimamente i codd. leggono: *e que tornetz rai del ron en camiza* (il Mahn ha invece *raidelren*). Il Bertoni suggerisce di leggere *nud et nou*: "si tratterà d'un fallo di un copista, che prese un *nu-* per *rai-*, un *t* per *l*, un *n* per *r* e un *u* per *n*, poichè a me par certo che si debba emendare: *nud et nou en camiza*,"<sup>1</sup>. La correzione, che per la locuzione proposta trova facilmente numerose attestazioni, è troppo ardita per essere convincente<sup>2</sup>. Ci si può, secondo me, accontentare di qualcosa di più modesto e più sicuro: per esempio leggere *lai del Rôn*, cioè vedere qui una designazione geografica e precisamente il fiume Rodano. In tal caso il copista della fonte di *IKa*<sup>1</sup> avrebbe soltanto scambiato una *r* per una *l*, forse non essendogli chiare le allusioni storiche del testo.

V. 17-18. - Non trovo il passo nè oscuro<sup>3</sup>, nè assai duro<sup>4</sup>: il poeta esorta Raimondo a mettersi dalla parte dei Francesi e dei Provenzali. Il significato di *devisa*, "parte", non contrasta con quello proposto dal Lewent<sup>5</sup>, "disposizione", come si vedrà nelle pagine seguenti.

V. 20. - *Sers* qui è *certus*, "sicuro", come è confermato dal v. 25; non c'è nè il dubbio tra *certus* e *serous*, nè alcun gioco di parole, come sospetta il Lewent nell'art. cit., pag. cit., nota 1.

## INTERPRETAZIONE STORICA

Il carattere storico del componimento è evidente ad una prima lettura; ma posta la questione su questo piano suo proprio, come fece il Bertoni, restano

<sup>1</sup> G. BERTONI, *Raidelren, Raidelron*, in "Annales du Midi", vol. XXVI (1914), pag. 35 e sgg.; vedi inoltre *I trovatori d'Italia*, Orlandini, Modena, 1915, pag. 416.

<sup>2</sup> Il giudizio risale ad A. JEANROY, in "Romania", vol. XLV (1918-19), pag. 581.

<sup>3</sup> LEVY, *Altprop. Suppl.-Wort.*, I-II, pag. 204.

<sup>4</sup> BERTONI, *I trop. d'Italia*, op. cit., pag. 416.

<sup>5</sup> KURT LEWENT, *Contribution à la lexicographie provençale*, in "Romania", vol. LXX (1930), pag. 302.

molto oscuri gli avvenimenti che ispirarono il poeta. In primo luogo chi è Raimon Robin? Un italiano, anzi probabilmente un genovese, suggerisce lo stesso studioso. A quali fatti allude l'autore? "Alla successione di Carlo d'Angiò alla contea di Provenza dopo la morte di Raimondo Berengario IV<sup>a</sup>; e conseguentemente il canto dovrebbe datarsi posteriormente al 1245, quando l'Angioino aveva già raccolto le simpatie dei sudditi del morto Conte.<sup>1</sup>

Fissiamo quali sono i principali accenni storici contenuti nel testo:

1) Si parla di un certo Raimon Robin, il cui orgoglio è punito presentemente da Dio con soddisfazione generale (vv. 7-11; 14-16).

2) Questo signore sembra che abbia più volte cambiato partito (v. 13).

3) Il poeta consiglia al suo personaggio di mettersi dalla parte dei Francesi, dove stanno anche i Provenzali (vv. 17-19) e di dare buona parte delle sue ricchezze *sai*, "quà", (cioè ai nuovi alleati), per far dimenticare, pare, i suoi numerosi torti (vv. 21-22).

4) Lo spunto iniziale è dato dal preciso riferimento a fatti che interessano Genova, le cui fortune in terra e mare sembra siano state minacciate seriamente da recenti avvenimenti (v. 2); ma la situazione sta ristabilendosi (vv. 3-4) nel quadro di un'azione comune (dei Francesi, Provenzali e Genovesi?), condotta sotto una guida sicura (vv. 25-27).

In questo mosaico frammentario di notizie non credo che l'interpretazione del Bertoni possa portare unità ed armonia. Il signore, a cui è diretto il consiglio del poeta, non può essere un personaggio italiano tanto insignificante da non essere menzionato nemmeno in uno dei documenti superstiti del suo tempo. Su di esso, in un certo preciso momento, s'incrociarono fatti storici di larghe proporzioni, che divisero le forze politiche operanti in due parti distinte; una delle quali formata da Francesi e Provenzali. Né può passare inosservato l'esordio del poeta e la *tornada*, che danno l'impressione esatta che "in quella parte", milita il poeta e la sua città. Da tutto ciò siamo indotti a credere che questo Raimon Robin sia un signore della Francia (i suoi rapporti coi Francesi e Provenzali debbono essere strettissimi), il quale per un preciso avvenimento storico sia in quel momento interessato ad un fatto che accade in Italia, che vede partecipi "in una stessa parte", Genovesi, Francesi e Provenzali. Chi è dunque Raimon Robin? La storia di Francia è muta in proposito.

A questo punto potremmo chiudere la questione e lasciare le cose così come stanno, se non superassimo uno scoglio iniziale, che, secondo il mio parere, ha fermato sinora ogni ulteriore tentativo di spiegare storicamente il testo. Per aggirare l'ostacolo occorre intraprendere una perigliosa navigazione; ma sono si-

<sup>1</sup> BERTONI, *ivi*, pag. 97-98 e pag. 416; dello stesso vedi inoltre *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi*, Modena, Orlandini 1921, pag. 170.

curo che valga la pena di affrontarne tutti i rischi, quando ci si può attendere alla fine un porto conveniente.

Dimentichiamo per un momento che il personaggio, di cui parla Lanfranco, abbia il nome proprio di Robin; releghiamo questo misterioso nome in fondo alla nostra memoria, come se esso non sia mai appartenuto ad una precisa persona. Ricordiamoci, per ora, solamente di Raimon.

Dico subito che per me questo Raimon ha la stessa identità di Raimondo VII, conte di Tolosa, e che i fatti enumerati nelle pagine precedenti si riferiscono all'assedio di Faenza degli anni 1240-1241 da parte di Federico II; a tutti questi avvenimenti, che si svolsero contemporaneamente in Italia e nel Mezzogiorno della Francia, Genova fu direttamente interessata e con essa Lanfranco Cigala, che ne visse uno dei momenti più delicati quale ambasciatore della città alla corte di Provenza.

Ma lasciamo la parola alla cronaca degli avvenimenti. Riccardo di S. Germano ci narra: "Mense Augusti [1240] civitas Beneventana obsidetur iussu Imperatoris. Imperator ipse vero civitatem Faventie arctat ed obsidet... Eodem mense [Aprilis 1241] Faventia per annum obsessa et arctata ab Imperatore, venit ad mandatum ipsius, salvis personis et rebus hominum civitatis eiusdem, in qua postea Imperator ipse fieri munitionem mandat".<sup>1</sup> Come sappiamo da altre fonti, l'assedio incominciò il 26 luglio 1240 e finì il 14 aprile 1241. Ecco ancora il cronista: "Mense Septembris comes Tolosanus apud Melfiam in Apulia ad Imperatorem venit, qui per totam hyemem fuit in Regno".<sup>2</sup>

Ma è la voce di Genova che a noi interessa ascoltare più delle altre; dentro le sue mura i fatti di Faenza vengono ingranditi e trovano risonanza nelle vicende della lotta, ora aperta ora celata, tra la città di reggimento guelfo e l'Imperatore<sup>3</sup>. Mentre infatti i marchesi Lancia e Jacopo del Carretto attaccano alcuni possessi di Genova, il marchese Umberto Pallavicino, vicario di Federico II in Lunigiana, "ingressus fuerat cum magno exercitu terram comunis Janue et quod occupaverat castrum sive villam Rivalte et Laccum et Caçanam et Boçulum..."<sup>4</sup>. La situazione precipita nell'anno seguente. I Genovesi s'erano impegnati a prov-

<sup>1</sup> RYCCARDI DE SANCTO GERMANO, *Chronica*, a cura di A. GARUFI, in RR. II. SS. VII, parte II, pag. 207. Di questo assedio oltre alle cronache, abbiamo la descrizione fattane da Federico II ai suoi stessi alleati; cfr. HUILLARD-BRÉHOLLES, *Historia diplomatica Federici II*, Parisiis, 1852-62, vol. V, pp. 1029-30.

<sup>2</sup> RYCCARDI DE SANCTO GERMANO, *Chron. cit.*, pag. 216.

<sup>3</sup> "Eodem namque anno [1240] Fredericus dictus imperator mense [augusti] ad obsidionem Faventie civitatis accessit cum immenso exercitu tam Sarracenorum quam Christianorum; in quo quidem exercitu multi de Tuxia, Lombardia, Apulia, Teutonia sive Alamania et de marchia Trivisana et Guarnierii et aliis diversis partibus affuere"; vedi gli *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori*, a cura di C. IMPERIALE DI SANT'ANGELO, Roma, Ist. Stor. Ital., 1923, vol. III, pag. 100.

<sup>4</sup> *Ivi*, pag. 101.

vedere al trasporto dei prelati della Francia per il concilio indetto da Gregorio IX per la Pasqua del 1241 a Roma<sup>1</sup>, ma Federico aveva diffidato tutti i suoi suditi dal partecipare in qualsiasi modo all'organizzazione di esso, ed armava galee contro Genova. I prelati nondimeno pervennero nella città il mese di aprile otto giorni dopo la Pasqua: tra le altre navi, c'era quella di Romeo di Villanova, uno dei più vicini ed ascoltati consiglieri del Conte di Provenza. La crisi s'aggrava: i fautori dell'Imperatore entro la città stessa minacciano "stridentibus dentibus"; i due vicari, di Lunigiana e di Lombardia, Oberto Pallavicino e Mario di Eboli, rompono i confini ed attaccano il territorio del comune; una buona parte delle forze navali infine con gli ospiti illustri è attaccata presso l'isola del Giglio e quasi distrutta del tutto<sup>2</sup>. Il momento è tragico per Genova e le cronache assumono un tono solenne. Vengono chiesti aiuti a Milano e Piacenza. Un'ambasceria, composta dal giudice Lanfranco Cigala e Lanfranco Malocello, viene inviata presso Raimondo Berengario IV di Provenza, perchè i rapporti reciproci vengano intensificati e regolati al fine della comune difesa. Né le mire dell'Imperatore erano sconosciute ai Genovesi; egli stesso aveva scritto ai suoi fautori: "...premisimus autem in Lombardiam Enricum dilectum filium nostrum... ut exercitum nostrorum fidelium copiosum faciat preparari, quod optenta Faventia ad depopulationem Bononiensium et subsequenter aliorum rebellium procedamus. Dedimus quoque per litteras nostras Marino de Ebulis, sacri imperii a Papia superius vicario et fideli nostro, firmiter in mandatis ut ipse cum fidelibus nostris et imperii de iurisdictione sua faciat Januensibus qui rebelles sunt imperii, vivam guerram... Data in obsidione Faventie, die XXV marcii",<sup>3</sup>

Mentre questi fatti avvengono nell'Italia del Nord e sul mare, tutto il Mezzogiorno della Francia è in fermento per la bellicosa intraprendenza del conte di Tolosa. Raimondo VII nella primavera del 1240 attacca i territori del conte di Provenza e stringe d'assedio la città d'Arles; alla campagna partecipano, oltre al vicario imperiale Berard de Lorette, i conti di Comminges e di Rodez, Aragonet de Montauban, i signori di Lunel, Barral de Baux e molti altri. Gli alleati rivolgono soprattutto la loro offesa contro i beni della Chiesa ad Avignone e nel Comtat; ma le mura di Arles resistono a tutti gli assalti. Ben presto la guerra assume le caratteristiche del grande conflitto sempre aperto tra il Papato e l'Impero; nella realtà diviene una lotta religiosa<sup>4</sup>. Né l'atteggiamento minaccioso del

<sup>1</sup> L'enciclica è del 9 agosto 1240; per le trattative del noleggio vedi HUIILLARD-BRÉHOLLES, *op. cit.*, vol. V. pagg. 1052-1061 e sgg.

<sup>2</sup> È la celebre battaglia della Meloria del 3 maggio 1241. Si salva però Romeo di Villanova, che, anzi, conduce seco prigioniera una nave pisana. Per tutti questi avvenimenti, vedi gli *Annali genovesi di Caffaro cit.*, pagg. 100-124.

<sup>3</sup> Vedi *Liber Jurtum reipublicae genuensis*, in *Hist. Patr. Monum.*, VII, 1, Torino, 1854, col. 999; e C. IMPERIALE DI SANT'ANGELO, *Genova e le sue relazioni con Federico II di Svevia*, Venezia, 1923, pag. 113 e sgg.

<sup>4</sup> Per la storia di questi avvenimenti è di grande utilità l'opera di P. FOURNIER, *Le royaume d'Arles et de Vienne (1138-1378)*, Paris, Picard, 1891, pag. 160 e sgg.

conte di Tolosa poteva lasciare indifferente Luigi IX, il quale temeva che una sconfitta di Raimondo Berengario allargasse l'influenza di Federico II su tutto il Mezzogiorno della Francia. Il pretesto dell'intervento è ben presto trovato nell'attività delle bande di Raimondo di Tolosa sulle rive del Rodano<sup>1</sup>; e le lamentele del re di Francia, a cui s'accomuna anche Enrico III d'Inghilterra, giungono all'Imperatore. Dinanzi ad una coalizione così potente, di cui certamente il conte di Tolosa non può sperare di aver ragione, l'azione di forza tentata nella primavera del '40 s'allenta in trattative diplomatiche. Si deve giungere così al marzo del 1241 per staccare formalmente Raimondo VII dal partito imperiale: infatti con l'accordo del 1° marzo il conte promette di portare aiuto alla Chiesa contro Federico II, ed ancora il 14 dello stesso mese s'avvicina con dubbia sincerità al re di Francia ed al conte di Provenza. Di lì a poco infatti si ha il progetto del suo matrimonio con Sancia d'Aragona<sup>2</sup>; ma nuovo motivo d'esitazione lo coglie a Marsiglia, quando nei primi di maggio giunge notizia della disastrosa battaglia della Meloria. E mentre da una parte, ormai sospinto dalla forza degli avvenimenti, si sottomette il 30 maggio all'Arcivescovo di Arles e il 23 giugno promette di rifare il clero dei danni provocati dalla sua campagna di Camargne, dall'altra dà motivi di inquietudine a Gregorio IX per l'insolvenza dei suoi impegni nei riguardi del conte di Provenza e per le manovre dirette contro di esso<sup>3</sup>. La sua è la politica del doppio giuoco: egli vuol far mercato del proprio appoggio alla Chiesa contro l'Imperatore in cambio dell'assoluzione della sua scomunica; egli negozia ed intriga tanto, che, malgrado tutte le promesse sottoscritte, alla fine dell'anno entra nella lega contro S. Luigi, diretta dal conte della Marche, non senza interessamento di Isabella, madre di Enrico III.

In questo periodo, nel quale gli avvenimenti d'Italia e di Francia si legano insieme nel grande quadro della lotta tra Chiesa e Impero, quando le mura di Faenza resistono a quelle stesse forze alle quali resistono quelle di Arles, s'inse-

<sup>1</sup> MATHIEU PARIS, *Chronica Majora*, IV, 22 e sgg.; vedi soprattutto L. M. LABANDE, *Avignon au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard, 1908, pag. 79 e sgg. e tutta la vasta bibliografia ivi indicata.

<sup>2</sup> Il primo trattato tra Raimondo di Tolosa e il re d'Aragona è del 18 aprile del 1241 (vedi *Hist. Gen. de Lang.*, VIII, 338), al quale segue un atto del 23 dello stesso mese; infine il 6 giugno il re Jacques promette di sostenere presso la corte romana la domanda d'assoluzione del conte di Tolosa e di dargli in sposa la figlia Sancia; cfr. FOURNIER, *Le royaume d'Arles*, op. cit., pag. 164, nota; vedi anche DE LOLLIS, *Vita e poeste di Sordello di Goito*, Halle, Niemeyer, 1896, Appendice, pag. 316, n. 1.

<sup>3</sup> Il 17 luglio il Papa esorta gli arcivescovi, vescovi e i potenti amici della Provenza a prestare aiuti al conte Berengario contro Raimondo di Tolosa e l'Imperatore; vedi J. H. ALBANÈS, *Gallia Christiana Nobilissima*, vol. II, Arles, col. 414, n. 1064. Il senso della sconfitta patita e tuttavia dell'ambizione non spenta è dato dall'esortazione di Bernart de Rovenac, *la no vuellh do ni esmenda*, dove alla strofe V il poeta incita il suo protettore a rivendicare il possesso di Beaucaire (di cui l'aveva infeudato l'Arcivescovo di Arles il 30 maggio), senza di che l'impresa iniziata nel '40 poteva dirsi *aunitz* "soffocata nella vergogna"; vedi BOSDORFF GÜNTHER, *Bernard von Rouvenac, ein provenzalischer Troubadour des XIII. Jahrhunderts*, in "Romanische Forschungen", XXII, pp. 771 e sgg.

risce e si spiega l'incitamento del poeta genovese, la cui città ha sperimentato nelle acque della Meloria ed ai suoi confini quale delicata funzione è affidata alla sua potenza marinara e terrestre al servizio del partito guelfo.

Dopo aver fatto un largo giro d'orizzonte, possiamo tornare al nostro testo; i versi del poeta, che, non bisogna dimenticarlo, firmò a nome della sua città il trattato col conte di Provenza, ricevono dalla concomitanza degli avvenimenti storici una luce ben chiara e definita.

Riassumiamo brevemente:

Raimon Robin, eu vei que Dieus comenza  
De tornar nos en nostra antiga siza,  
Que tota gen nos ai' en reverenza  
E terr'e mar menem a nostra guiza,  
E troberets la paraula veraia  
Que'us dis antan, qu'oïmais aurem saison  
E vostr'orgoill la perd; de que sap bon  
A totas gens, ni En Deu s'en apaia.

Questi versi riflettono benissimo lo spirito dei Genovesi qualche tempo dopo la sconfitta subita alla Meloria. Se all'indomani di essa si temette veramente per la salvezza della città, privata di buona parte della sua flotta e minacciata nei suoi confini e financo nei suoi ordinamenti interni dai partigiani di Federico II, ben presto gli aiuti dei liberi comuni dell'Italia del Nord e una serie di piccoli ma vittoriosi combattimenti alimentarono una reazione più adeguata all'importanza degli avvenimenti e ridiedero fiducia nel ristabilimento della situazione.<sup>1</sup>

Gli ultimi versi della strofe si ricongiungono ai primi di quella seguente:

Da Dieus nos ven, Raimon, per ma crezenza,  
E ben i fa, car el vol far iustiza  
De vostr'orgoill, que tan li desagenza,

Nel rimproverare Raimondo del suo folle orgoglio, e qui è nel suo senso politico ed è sinonimo di "ambizione", il poeta riprende un motivo allora molto comune: in Federico si vedeva un nemico della religione, un eretico e un infedele, contro il quale la guerra assumeva tutte le ragioni ideali di una crociata. Ben dunque poteva dire Lanfranco che la sconfitta di Raimondo era opera di

<sup>1</sup> In particolare gli scontri avvennero poco dopo "ad fucem Macre"; poi nel luglio "ad partes Sardinee"; ancora in agosto "supra Sagonam... ad locum Nauli", e "apud insulam Albingane", e "ad locum Servi". Si combattè anche per terra e il vicario imperiale fu costretto a ritirarsi a Savona. Vedi la narrazione minuziosa dei fatti negli *Annali Genovesi di Caffaro cit.*, I. cit., pp. 115-120.

Dio, se sul capo del conte gravavano le due scomuniche inflittele nell'estate precedente<sup>1</sup>. Non molto diverso è il senso delle parole che Gormonda di Montpellier aveva dedicato allo stesso personaggio.<sup>2</sup>

Prima di passare all'esortazione vera e propria, che costituisce il centro del componimento, due versi richiamano la nostra attenzione:

E que tornez lai del Rôn en camiza,  
E non vestatz vert, ni vermîl, ni saia,

cioè "che torniate al di là del Rodano con la sola camicia e non cambiate così facilmente partito „.

Nel primo verso io vedo un accenno all'attacco che il conte di Tolosa sferrò nella primavera del 1240 contro i confini della contea di Provenza, attacco che, come sappiamo, culminò nell'assedio di Arles. Il poeta prevede che il nemico sia costretto a tornare dentro i suoi confini, *lai del Rôn*, "al di là del Rodano", per chi, come Lanfranco, si trovava presumibilmente a Genova o nei domini del conte di Provenza. E non è detto che egli si riferisca all'episodio specifico dell'assedio della città, che ebbe termine nell'estate stessa; ma il passo può essere inteso in senso generico, e cioè che Raimondo debba mettere termine alla sua aggressione, ritornando entro i confini dei suoi possedimenti.<sup>3</sup>

Il secondo verso si riferisce, secondo me, alla vita del conte, che è veramente piena di avventure. Alla morte del padre, che aveva perduto gran parte dei suoi domini nella guerra degli Albigesi, Raimondo VII li aveva recuperati per poco tempo, poiché gli furono nuovamente tolti dopo la scomunica del 26 gennaio del 1226, per opera di Luigi VII di Francia. Il trattato di pace col successore del re di Francia gli restituì alcuni possedimenti, altri ancora gli ridiede Papa Gregorio; ma gran parte di essi egli non riebbe più a causa della sua avversione sempre accesa contro il Papa. Alla vigilia di Faenza torna al fianco dell'Imperatore, per incarico e con l'aiuto del quale attacca la Provenza, cercando di riprendere a Raimondo Berengario IV i domini perduti; ma per poco, se nell'inverno del '41, ed anche prima, tratta la sua riconciliazione col Papa, avvenuta formalmente, come abbiamo visto, nel marzo dello stesso anno; né la sincerità

<sup>1</sup> Una ad opera di Jacques Pecoraria, cardinale di Preneste, l'altra da parte di Zoen Tencarari, il 15 luglio del 1240.

<sup>2</sup> 177,1: *Greu m'es a durar, vv. 73-80: Roma, lo trefas e sa leis sospechosa - Als fols digz vilas par que fos de Tolosa; - On d'enfans certas non es doncx vergonhoza; - Ni anz de dos ans - Mas sil Coms prezans - Cope quels engans - Lais e la fe duptoza - E restaurels dans.* (Roma, il perfido e la sua fede sospetta, dalle parole villane e matte, sembra sia di Tolosa; per cui le sue abili falsità non vi portano vergogna. Ma conviene che prima di due anni il pregiato conte lasci gli inganni e la dubbia fede e ripari i danni); vedi DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie Provenzali Storiche relative all'Italia*, Roma, Ist. Stor. It., 1931, vol. II, pag. 106. Il poeta rispondeva a sirventese *D'un sirventes far* di Guglielmo Figueira, che è tutta una filippica contro Roma e la Chiesa.

<sup>3</sup> Si noti: *en camiza*, in altri termini dopo aver restituito il bottino e pagati i danni di guerra; cfr. i vv. 22 e 27.



delle sue promesse poté trovare veramente credito, se continuamente brigò per tutta l'estate del '41. Aveva certamente ragione anche Uc de Saint Circ, quando, nel noto sirventese inviato ai Faentini durante l'assedio, ebbe a concludere il ricordo delle disgrazie del conte di Tolosa con due versi, che richiamano alla memoria questi di Lanfranco:

E, s'el torn'a la preza      per aital ochaizo,  
Encar l'er a portar      el man l'autrui falco.<sup>1</sup>

Ma evidentemente la ragione vera, che ha ispirato il poeta, è l'interesse della sua città a vedere Raimondo "definitivamente", staccato dal partito imperiale e pacificato "sostanzialmente", coi Provenzali e coi Francesi. Questi due avverbi, che ho messo in rilievo, corrispondono precisamente alle condizioni storiche fissate dai trattati sottoscritti dal conte: quello del 14 marzo, che non aveva convinto nessuno, induce il poeta a dire *en vos non vei guïrenza - Si no'us metes del tot en la devisa - De los Frances*, cioè ad esortare Raimondo ad abbandonare il suo atteggiamento equivoco, a passare *del tot* dalla parte dei Francesi; e quello del 23 giugno, che stabiliva il risarcimento dei danni gravi arrecati al clero dall'attacco di Raimondo: *O si voles hom de vos merce aia - Tramez sai de postres bezanz pron*. L'accento, come si vede, non è inopportuno, dal momento che tutta l'azione dell'alleanza guelfa era diretta dal Papa e dai suoi rappresentanti. Questo alto patronato è forse adombrato negli ultimi versi del componimento, sotto l'immagine della *veilla*, "guardia", che non disdegnava porre come condizione del suo perdono e della sua protezione il pagamento di quanto le era dovuto.

Il componimento, così ambientato storicamente, si giustifica nelle sue parti principali e si pone in un momento ben preciso dell'attività poetica e politica del nostro trovatore.

Ma prima d'andare avanti ed approdare definitivamente alla riva, occorre che si spieghi il mistero di quel *Robin*, che, accoppiato con *Raimon*, ha fatto rovistare inutilmente i documenti del tempo. Né può essere altro il risultato delle ricerche, se, come io ritengo, Robin è un nome proprio, passato a nome comune in funzione di appellativo: fenomeno questo molto comune nell'onomastica ed ormai largamente esplorato e studiato. Fu per primo lo Schultz-Gora a collegare la voce provenzale *Roberc*, che compare in un componimento di Peire d'Alvernia (17,70), all'uso di *robin* e *robeçon* dell'antico francese<sup>2</sup>. *Robert* e *Robin*, che ne è il diminutivo d'uso familiare, ebbero nell'antica letteratura francese

<sup>1</sup> "E se egli torna all'attacco per un tal motivo, dovrà portare ancora nelle mani il falcone di un altro"; ivi, vol. II, pag. 155.

<sup>2</sup> O. SCHULTZ-GORA, *Zum Hebergange von Eigennamen in Appellatio*, in "Zeitschr. f. r. Phil.", XVIII (1894), pag. 134 e sg.

un significato dispregiativo, poiché come appellativi, designavano un "villano", e un "contadino che vuol fare il furbo", ed anche uno "sciocco"<sup>1</sup>; ovvero *robin* era il "servo", il "palafreniere", il sinonimo di "valletto"<sup>2</sup>. Una larga testimonianza prova sicuramente che questo nome proprio, il quale originariamente voleva dire soltanto "contadino", "pastore", e come tale s'è conservato nelle pastorelle antico-francesi, ben presto passò a nome comune con vari significati. Dei quali due soprattutto possono convenire al nostro Raimondo: o quello del "contadino che vuol fare il furbo", o quello di "servo sciocco, valletto". Infatti, tutta la sua azione politica ebbe la pretesa d'inserirsi continuamente, direi caparbiamente, nel grande giuoco della lotta tra Federico e il Papa, cercando sempre di afferrare la sua fortuna ora sotto le bandiere dell'uno, ora sotto le bandiere dell'altro; mentre, in verità, egli s'era fatto, volta per volta, strumento della volontà e degli interessi di tutti e due: *encar l'er a portar el man l'autrui falco*.

Dopo quanto s'è detto, il significato politico di questo sirventese cigaliano s'è chiarito notevolmente. Ma in componimenti del genere, si sa, non tutte le allusioni si possono riferire ad avvenimenti precisi; più spesso ci si deve appagare di ipotesi e talvolta fermarsi al punto interrogativo.

Due questioni secondarie si devono ancora porre, nel tentativo di trovare anche per esse una soluzione soddisfacente. La prima è questa: chi è quel *en Uc, lo sart* nominato al verso 24? La seconda: come intendere la parte del v. 26 *don vos sabetz c'om fon*, e, più largamente, tutta la *tornada*? Sono due problemi particolari che, se pur non investono l'intera interpretazione da me suggerita per questo componimento, tuttavia esigono una loro impostazione, qualunque ne possa essere il risultato finale.

È bene fissare subito, in ordine alla prima domanda, che la lezione *En Uc, lo sart* è data concordemente da tutti e tre i manoscritti<sup>3</sup>. L'idea più spontanea che s'affaccia alla mente del lettore del sirventese è che qui si tratti d'un personaggio storico in rapporti diretti con il protagonista; ma le cronache degli avvenimenti da noi rievocati nelle pagine precedenti non ricordano nessun Signor Ugo. L'unico, che porti questo nome e che in qualche modo farebbe al caso nostro, è Ugo del Balzo; ma la sua candidatura si deve rifiutare per precisi limiti cronologici.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> BRUNO MIGLIORINI, *Dal nome proprio al nome comune*, nella Biblioteca dell' "Archivum Romanicum", serie II, vol. XIII, Genève, Olschki, 1927, pag. 230 e 255 e tutta la bibliografia ivi indicata.

<sup>2</sup> AXEL PETERSON, *Le passage populaire des noms de personne à l'état de noms communs dans les langues romanes et particulièrement en français*, Appelbergs Boktryckeri Aktiebolag, Uppsala, 1929, pag. 41 e soprattutto 46; *robin* passò a designare anche animali (vedi pag. 150).

<sup>3</sup> Diversamente dalla lezione *lo sort* riportata nell' *Onomastique des troubadours* di ANGLADE-CHABANEAU, Montpellier, 1916 (estr. della "Rev. d. lang. rom.", LVIII, 1915).

<sup>4</sup> Sulle fortune della casa Del Balzo, vedi G. NOBLEMAIRE, *Histoire de la Maison de Baux*, Paris, Champion, 1913, pag. 22 e sgg. La data di morte di Ugo è fissata prima del luglio del 1240 da un documento pubblicato dal BARTHELEMY, *Inventaire chronologique et analytique des*

Non resta che rivolgere altrove lo sguardo; ed è proprio il singolare e contrastato *lo sart* che, a mio avviso, dà un preciso elemento, l'unico utile per una identificazione. Intendo riferirmi al giullare Duran, il sarto di Pernes o di Carpentras. Scarsissime sono le notizie che abbiamo della sua vita<sup>1</sup>; qualcosa si può ricavare dall'unico componimento, che di lui ci rimane *En talent hai q'un sirventes encoc*. La magistrale interpretazione storica del sirventese, data dal Jeanroy<sup>2</sup>, riporta questi versi agli avvenimenti di Provenza e di Francia che seguono immediatamente a quelli discussi, e precisamente un po' più avanti, nell'inverno del 1242-1243. Quello che qui importa sottolineare sono due elementi che avvicinano il nostro *en Uc* al giullare di Pernes: il comune soprannome, *lo sart*, che per me è distintivo; e la sua partecipazione, come poeta e come uomo di parte, ai fatti storici menzionati. Egli stava dall'altra parte della barricata, col conte di Tolosa e con l'Imperatore: ad esso ben poteva rivolgere il suo strale Lanfranco col ricordargli che già il conte suo padrone ha "pagato", cioè ha "perduto": *En Uc lo sart o sap qui fei la paia*, in altri termini "il signor Ugo sa chi pagò", e duramente, per l'attacco proditorio della primavera del '40. Tuttavia non risulta né che il giullare si chiamasse Ugo, né che egli fosse nobile.

Il problema d'interpretazione, che presenta la *tornada*, è senz'altro arduo. Se si ammette, come a me sembra possibile, che la *veilla*, "la guardia", del v. 26 sia il Papa, il senso generale della strofe potrebbe divenire chiaro. Il poeta, rivolgendosi a Raimondo VII di Tolosa, direbbe: potete stare ormai sicuro per sempre (*tota sazon*), perché il Papa, di cui conoscete l'energia dimostrata nel passato, vi indirizza qui come uno dei suoi: tutto ciò si paga.

*chartes de la maison de Baux*, Marseille, 1882, n. 286. Questo limite preciso esclude che qui Lanfranco si riferisca al signore del Balzo, morto già da un anno, quando verosimilmente il poeta lancia il suo avvertimento a Raimondo VII (estate del 1241).

<sup>1</sup> Vedi C. CHABANEAU, *Biographies des troubadours*, in *Histoire générale de Languedoc*, Toulouse, 1885, vol. X, pag. 345;

<sup>2</sup> A. JEANROY, *Le soulèvement de 1242 dans le poète des troubadours*, in "Annales du Midi", XVI, 1904, pp. 311-329. La rivolta ebbe inizio alla fine del 1241 per opera del conte della Marche, Ugo X il Bruno, che per istigazione della moglie Isabella d'Angoulême, vedova di Giovanni Senzaterra e madre di Enrico III d'Inghilterra, denunciò oltraggiosamente il trattato con Alfonso, conte di Poitiers, fratello di San Luigi, e chiamò Enrico sul continente, dove venne sconfitto dal re di Francia (luglio-agosto 1242); infine anche Raimondo VII di Tolosa, che aveva partecipato al sollevamento, dovette sottomettersi (20 ottobre 1243). Per tutta la questione storica, vedi CH. BEMONT, *La campagne de Pottou (1242-1243): Taillebourg et Saintes*, in "Annales du Midi", V, 1893, pp. 289-314. A questi avvenimenti il Jeanroy riferisce tre componimenti: *Sendatz permelhs, endis e ros* di Peire del Vilar (vedi *Mélanges Leonce Couture, Etudes d'histoire méridionale*, Toulouse, 1902, pp. 115-25); *Bel m'es quan d'armas* di Guglielmo di Montanhagol (ed. COULET, III, p. 76); e *En talent ai qu'un sirventes encoc* di Duran de Pernes. Quest'ultimo componimento, diretto a N' Oliver di Termes, incomincia con un attacco contro il re inglese, che sopporta l'onta di essere spogliato dei suoi diritti (str. I); il poeta si scaglia poi contro re Giacomo, che è venuto meno ai patti per il suo cuore meschino (str. II); nella terza strofe, che è la parte centrale del sirventese, egli si rammarica per il mancato aiuto di re Giacomo, che così ha impedito la vittoria del suo signore sui Francesi e lo ha costretto ad una pace disonorevole; si parla inoltre (str. IV) della lotta dei due conti (di Tolosa e di Provenza), che, senza una guida, non concludono una pace onesta ed in primavera riprenderanno ancora la lotta; si ricordano infine le tremende sconfitte dei baroni francesi in Soria (str. V).

Riassumendo, i due avvenimenti che delimitano nel tempo questo sirventese di Lanfranco Cigala sono da una parte la battaglia della Meloria ed il periodo che segue poco appresso (maggio-giugno), quando Genova, dopo la sconfitta, comincia a rimettersi in forza e riavere fiducia nella vittoria, e dall'altra la sollevazione del conte della Marche (tardo autunno), che, come s'è visto, fu l'ultimo grande tentativo d'indipendenza operato dal Mezzogiorno contro la Francia del Nord. Esso fu troppo importante per non trovare nessuna eco nei versi del nostro poeta. Si può dunque concludere che il componimento fu composto con ogni probabilità nell'estate del 1241.

FRANCESCO BRANCIFORTI

## CRITICA DEI TESTI NOVISSIMA

Molti anni addietro – forse Schiaffini se ne ricorda – passeggiavamo in Firenze con Ernesto Giacomo Parodi, quando ci passò vicino un professore dell'Istituto Superiore; e allora il Parodi si fermò e, accennando al collega, ci disse: “Volete sapere come si fa un'edizione critica? si prende il manoscritto migliore e si stampa nel testo, e in nota si pongono le varianti degli altri codici.. Noi ne ridemmo. Il Parodi, l'insigne filologo che tutti sanno, era però una lingua tagliente; e poteva rimanere il dubbio che si trattasse di una maldicenza. Ma maldicenza non era. Perché questa comoda teoria correva allora tra i pseudo-filologi; i quali forse si spaventavano all'idea di dovere affrontare le gravi difficoltà che comporta la critica dei testi: di dovere sostenere, poniamo, la dura fatica di un Gröber, che si era provato a far la classificazione e la genealogia dei canzonieri provenzali, o quella di un Rajna, che aveva pubblicato l'edizione del *De Vulgari eloquentia*, dopo un lavoro più che decennale; e si limitavano a guardare il risultato appariscente: un testo e un apparato critico.

Il manoscritto migliore! Se anche la teoria fosse esatta, quale sarà il manoscritto migliore? Non il più antico, perché un codice recente potrebbe esser copia di un testo perduto e più antico del primo. Non il più corretto, perché il copista istruito tende, con le sue glosse e correzioni, ad alterare la tradizione, la quale spesso si presenta più genuina nelle trascrizioni materiali. Non il più completo, perché, specie se si tratta di canzoniere, in esso possono aver confluito diverse fonti di diverso valore.

Il manoscritto migliore, o più autorevole che si voglia dire, si può identificare sì, ma solo per elaborazione critica: vale a dire esaminando accuratamente i codici nei loro elementi interni ed esterni, classificandoli e ricostruendo la loro genealogia: il codice più alto genealogicamente, e che sta contro gli altri, è normalmente il più autorevole. Ma neanche allora si è licenziati a trascurare l'apporto che danno gli altri manoscritti, relegando in nota le loro varianti, le quali possono avere in qualche caso maggior valore critico di quelle del manoscritto migliore.

Certo la via più comoda è quella d'individuare per intuizione il manoscritto più autorevole, e far poi come diceva quel tale professore. Il quale però lo diceva, ma non lo faceva: perché quella era una teoria che serviva a cavarsi di

impaccio quando si voleva mascherare la propria ignoranza o la propria insufficienza, e in fondo era filologicamente innocua, nel senso che mai, ch'io sappia, nessuno in Italia osò realizzarla in apposito lavoro con pretese scientifiche.

Oggi però c'è chi ha avuto questo coraggio, come per attuare un'idea nuova e geniale: è il dott. Maurizio Vitale, autore di un volume intitolato *Poeti della prima scuola*. Egli ha identificato il manoscritto più autorevole nel canzoniere A (Vaticano 3793), perché esso "è il più ricco e vario tra i codici a nostra disposizione; il più toscaneggiato, anche, ma quello comunque che permette una maggiore sicurezza interpretativa". La motivazione, come s'è visto sopra, è insufficiente; e tradisce anche un errore, perché il codice più toscaneggiato è il più lontano dalla tradizione linguistica genuina. Ma lasciamo andare.<sup>1</sup>

Naturalmente era da attendersi che il manoscritto A fosse consultato con molta diligenza; e invece il Vitale altera la rubrica di V, I, "Notaio Arrigo Testa da Lentini", sopprimendo la patria, e così convalida la sballata identificazione del rimatore con Arrigo Testa di Arezzo, il quale non è né notaro, né di Lentini; inventa in III, II la rubrica "Messer Odo de le Colonne di Messina", mentre la poesia è adespota; in un verso guasto (IV, VII, 49) legge *sono* invece di *son*. Saranno distrazioni.

Quel che più importa è che nella maggiore autorità di A il Vitale ci crede e non ci crede: perché spesso preferisce sì il testo di A, ma non le sue attribuzioni o l'ordine delle stanze. Difatti in I, XXIII, XXIV, XXXIV e XXXV, in IV, I e X, in VI, II e III, in VII, II, in IX, II e in X, II e III sono adottate le attribuzioni di altri codici: anche quella erronea di C per la canz. VI, II, attribuita a Pier della Vigna, mentre il poeta dichiara (v. 60) di essere di Messina. E in I, II l'ordine delle stanze è quello di B, non quello di A.

Il Vitale però nel suo volume comprende molte poesie che sono contenute in altri manoscritti e non in A. E allora a quale codice dà la preferenza? Ecco: a B contro tutti gli altri, senza tener conto delle due mani di B, che ne fanno due mss. diversi; a C contro D, a Q contro D, etc.<sup>2</sup> Con quale criterio? non lo dice: l'importante per lui è che la sua edizione si fondi su un solo manoscritto. Dei codici "meno notevoli", non tiene alcun conto, senza addurre ragione; mentre M, collaterale di D, meritava di esser preso in considerazione in X, II. Come si vede, tutte le preferenze, motivate e non motivate, sono arbitrarie: arbitrarie soprattutto perché i canzonieri derivano da più fonti; e ammessa pure la maggiore autorità di un manoscritto per un gruppo di poesie, non sempre si può sostenerla per altri gruppi.

<sup>1</sup> La diversa importanza dei più antichi nostri canzonieri fu vista già dal Monaci, che per il primo nella sua *Crestomazia* adottò le sigle A B C D e qualche altra; ma con questo egli non intendeva per nulla attribuire ai codici autorità secondo l'ordine alfabetico; altro è l'importanza di un canzoniere, altro il suo valore critico.

<sup>2</sup> In IX, V è preferito il testo di Q e adottata l'attribuzione degli altri manoscritti.

In ogni modo vediamo come il Vitale si comporta dinanzi al testo di un manoscritto, sia esso unico, sia il preferito fra quelli che contengono una data poesia: "ne riproduce pressochè integralmente il testo, ritoccato là solo ove si tratta di evidente lezione errata, o dove bisogna fornire la possibilità di una retta intelligenza del passo con il sussidio degli altri codici". I ritocchi - dato lo scrupolo dell'editore - bisogna andare a cercarli in nota; ma spesso sono anche nel testo, e qualche volta metà nel testo e metà nella nota: la pazienza del lettore vien messa alla prova. Anche l'ortografia è stata conservata scrupolosamente: per esempio in I, I, 75-6 nel testo rimano *tuto: motto*; in nota, anziché far rimanere *tutto: mutto*, si lascia *tuto* e si corregge *motto* in *muto*, che poi non è registrato nel lessico. Lo scrupolo cede dinanzi all'*j*, che viene sempre stampato con *i*.

Poiché i ritocchi son limitati agli errori evidenti, ciò dovrebbe significare che il Vitale ha capito tutto ciò che è stampato nella sua edizione; ma di ciò manca la prova, perché non c'è traccia di una qualsiasi interpretazione, se non nel glossario, che serve assai poco, e può anche sviare<sup>1</sup>. Io però vorrei domandargli che cosa ha capito in I, II, 43-5, se non ha posto tra due virgole *bella*; in I, VII, 41sgg., guazzabuglio senza senso, aggravato da un erroneo emendamento, o[n] "hanno"; in I, XVII, 14, con quella virgola fuori posto; in I, XVIII, se non ha accettato ai vv. 7 e 9 la correzione di *per aviso* in *paraviso*; in VII, II, 11 sgg., se non ha corretto *via: disia* in *vio: disio*, lasciando un verso sbagliato e un sostantivo *disia* che non esiste; etc. etc.

Il Vitale dice di correggere gli errori evidenti; ma errori si possono avere non solo di senso, anche di metrica e di lingua. Come si fa a scoprire gli errori di metrica, se non si stabilisce lo schema di ciascuna poesia? Egli rinunzia a ricostruire lo schema dei discordi che pubblica, come se il discordo fosse un agglomerato di versi di varia misura, e fra l'altro in I, IV, 72-5 fa rimare *meco: dico*. Nelle canzoni trascura le coblas unissonans o doblas o capfinidas, e in qualche sonetto le rime interne; per conseguenza in I, VIII, 20-23 rimano *travaglia: baglia*, mentre la rima è in *ia: travaglia: balia*; in I, XII lo schema va bene per le prime due stanze, non per le altre due; in I, XIII le stanze IV e V vanno collegate: probabilmente *ritorna* e *vi paro* devono correggersi in *ripaira* e *ripairo* (in rima con *pairo: airo*). Aggiungo qui che per ossequio al codice

<sup>1</sup> *Ascto* IV, III, 29 non è variante di *ato* "ho", ma sostantivo, "agio"; *caribo* VIII, III, 50 non è lo "strumento musicale", ma il componimento; *a le colle* IV, VII, 49 (il verso è guasto) non può significare "sul punto di salpare"; *messere* IX, I, 50, riferito al padre, perché gli pare erroneo?; *scietto* I, IV, 86 non può essere avverbio "raramente"; corr. *scitto* "puro", accordato con *senno* (mss. *senon*). Indebitamente registrate sono poi voci già corrette come *amare* I, XXIV 5, *mult* X, IV, 2, *odere*, *nasmento*, etc.

migliore in VI, III, 45-8 rimano *gueria: saria*, che turbano il ritmo e il senso, mentre la rima esatta è quella di C, *guerra: serra*.<sup>1</sup>

Errori evidenti di lingua, che non vedo corretti, sono per me: I, I, 43 *pura* (avverbio); I, IV, 163 *somo* "siamo" (corr. *fomo* "fummo"); I, VII, 11 *partituro* (corr. *partitori* in rima con *adori*); I, IX, 54 *non daia* "egli non dia" (corr. *no nd'aia* "io non ne abbia").

Sono i risultati di questo principio: "resistere il più possibile alla suggestione naturale di intervenire sulla lezione del manoscritto base". Ma qualche volta il Vitale non resiste, e sbaglia: lezioni esatte, che egli corregge, sono: I, V, 30-1 *solamente per donare oi malparlare*: basta integrare [a]*donare* per spiegare "accorgersi o sparlare"; egli accetta da altri *ridottare i*, ma poi registra anche *adonare* col significato di "confidarsi, affidarsi"<sup>2</sup>; II, I, 12 *presso a l'aire*; X, II, 25 *adesa ed avanza* "adorna ed esalta"; *adesa* non è avverbio, ma verbo da *adesare*. Ma non di rado il rimedio è peggiore del male: si è detto di quell'o[n]; in II, II, 18 si accetta un'erronea integrazione del Casini e si fa malamente rimare *poi*: [poi], mentre la correzione suggerita dal più di C è *piui*, in rima esatta con *vui*.

Le conseguenze sono molto più gravi quando la poesia è data da più di due manoscritti, perché allora la scelta del codice migliore non solo è infondata, ma può risultare addirittura erronea dalla classificazione dei codici. Basti un esempio. La canz. *Ben m'è venuto* di Giacomo da Lentini (I, VI) è data dai mss. A B C, ma - secondo che ho mostrato in un lavoro che il Vitale conosce, sia pure nella prima edizione, ma che trascura del tutto come se non l'avesse visto - A C hanno degli errori comuni; se mai dunque B dovrebbe essere il preferito, non A; e senza esitazione si dovrebbe accettare la lezione di B quando coincide con quella di uno degli altri due: così al verso 37 va letto, con B C, *m'è in balia*, non *o'è 'n balia*, che non è lezione di nessun codice, e che pure il Vitale accetta dai precedenti editori. Da parecchi mss. è data anche la canz. *Amor da cui move* (X, II); ai versi 33 sgg., visto che A non dà senso, il Vitale si limita a riprodurre diplomaticamente il testo e rinuncia all'apporto degli altri quattro manoscritti, i quali a mio parere permettono una restituzione soddisfacente: "c'assai val meglio poco di ben, senza / briga ed inoia ed affanno acquistato, / c' un ricco per ragione / poi che passa stagione; / e lo meo ricco deve esser laudato, / però che no

<sup>1</sup> Rilevo anche, sebbene non si abbiano conseguenze nel testo, che sono sbagliati gli schemi dei sonetti I, XVIII e XXII e dei tre sonetti sulla natura d'amore; che è divisa in volte qualche sirima indivisibile; che lo schema accettato per IV, VII è tutt'altro che sicuro; onde io ne proposi un altro in una recensione che il Vitale non conosce. A proposito di metrica: il Vitale dichiara (pag. 104) di non ammettere gli "endecasillabi crescenti", illustrati dalla Serretta, i quali egli confonde con gli ipermetri ammessi da una mia scolara per le rime di Giacomino Pugliese. Dichiaro a mia volta che consento con la Serretta, per la semplice ragione che gli endecasillabi con cesura femminile furono, prima che da lei, rilevati nelle mie *Tenzoni*.

<sup>2</sup> Il Vitale non conosce la mia recente edizione della canz. *La namoranza distusa*.



nd'ò fatto penitenza „. Peggio avviene in I, XIII: qui manca A, e c'è un passo (vv. 39-42) che al Vitale è parso difficile; se egli si fosse affidato a C D F K, e magari al solo C, ne avrebbe tratto una buona lezione, quella stessa che diede il Valeriani e che è stata ben ritoccata dal Salinari. Egli invece preferisce l'americanata del Langley, che in base a una nota marginale di nessun valore, apposta ad un codice tardo, fece scempio del senso e della mètrica.

Non è il caso di moltiplicare gli esempi. Sono in questo volume oltre venti poesie, a noi per fortuna conservate da tre o più codici; e questa ricca e preziosa tradizione viene allegramente misconosciuta per partito preso. Il Vitale giunge al punto da trascurare, come non avvenuta, una sua piccola scoperta, forse l'unico apporto utile di questo libro. Il son. *A l'aire claro ò vista plogia dare* di Giacomo da Lentini, che si sapeva contenuto nei mss. A B C, è stato da lui trovato nel codice AO (Ambros. O 63 sup.). Orbene, non solo egli trascura la classificazione da me fatta dei tre mss., la quale avrebbe potuto integrare o correggere col sussidio del quarto codice, ma lascia al v. 1 *All'aira chiara*, mentre il femminile è contraddetto dagli altri codici, compreso AO, e dal verso seguente dello stesso codice A: *ed a lo scuro rendere clarore*. Tutto ciò per il pregiudizio che la classificazione dei manoscritti sia cosa impossibile, e che occorra affidarsi al codice migliore.

\* \* \*

Or questo sistema, gravido di errori, dei quali ho rilevato una piccola parte, pretende di seguire l'insegnamento di un maestro di critica dei testi, il Bédier. E siccome del Bédier sono anch'io un ammiratore (ma non un imitatore), vale la pena di fermarsi a discutere un poco. Il critico francese, nel fare la sua prima edizione (1890) del *Lai de lombre* di Jean Renart, esaminò attentamente i sei manoscritti (A B C D E F) che allora si conoscevano, li classificò, ne ricostruì la genealogia, e su tal fondamento elaborò la sua edizione. Se non che il Gröber da un canto fece conoscere un settimo manoscritto (G); il Paris a sua volta oppose delle gravi obiezioni sulla classificazione dei codici, sostenendo che le cinque lezioni comuni a D E F, le quali erano sembrate erronee al Bédier, sono invece esatte, e propose un'altra classificazione. Il Bédier riconobbe giuste le obiezioni, ma non volle darsi per vinto; e nella seconda edizione (1913) si affannò a dimostrare che, se non la propria, neanche la classificazione del Paris era l'unica possibile, ma che se ne potevano fare parecchie altre, e non si doveva neanche scartare la possibilità di una seconda edizione fatta dallo stesso poeta, nientedimeno! Il Bédier scrisse per ciò una ventina di pagine della sua nuova introduzione, le quali sono un capolavoro di sottigliezze e di cavilli, fondati su mere possibilità, e sboccano nella comoda risoluzione di rinunciare alla classificazione dei manoscritti e di prendere come base dell'edizione il codice A. Concluse, per far colpo, con una massima dell'archeologo Didron, la quale, secondo lui, va

applicata alla critica dei testi: "il faut conserver le plus possible, réparer le moins possible, ne restaurer à aucun prix": "sage parole", che nella terza proposizione è una grossa esagerazione.

Questi paradossi vuole imitare il Vitale; e si sa che gl'imitatori esagerano la parte deteriore dei loro modelli. Ma il Bédier maestro di critica dei testi io non lo vedo in questa puntigliosa introduzione, bensì nell'esame che egli fece dei codici della *Chanson de Roland*: sono circa duecento pagine di critica dotta ed acuta, nelle quali si dimostra definitivamente, contro lo Stengel e il Förster, che la classificazione giusta di quei manoscritti era quella già proposta dal Müller, onde il codice di Oxford, il più alto nella genealogia, sta contro tutti gli altri ed è il più autorevole: si demoliscono così le basi delle edizioni critiche della *Chanson* che avevano riscosso tanto favore.

Per ciò io penso che il Bédier del 1913 non abbia avuto il proposito di dimostrare una teoria generale, che cioè la classificazione dei manoscritti sia in ogni caso cosa impossibile; e che, se mai ebbe questa velleità, egli poi certamente la rinnegò nel 1927. Comunque, a evitare esagerate deduzioni, si tenga conto: 1) che dalle varie possibili classificazioni dei codici del *Lai* il Bédier dedusse, per errori comuni, la parentela dei mss. A B C G e quella di D F; 2) che il manoscritto base A è stato scelto in seguito all'esame accurato di tutta la tradizione; 3) che esso è stato corretto in una quarantina di passi.

Come si vede, siamo lontani dalle conseguenze che ne ha voluto trarre il Vitale. Il quale, imitatore in ritardo del Bédier, tenta di provare che per le due prime canzoni di Giacomo da Lentini, *Madonna dir vi voglio* e *Maravigliosamente* non sia possibile la classificazione dei tre principali manoscritti che le contengono. Non pare che egli sia molto esperto in tali ricerche, giacché anzi tutto trascura per la prima poesia il Mem 1, e per la seconda i codici E Ed K R; e poi esamina le divergenti lezioni, senza distinguere gli errori comuni a più codici o le convergenze casuali, o le deviazioni solitarie, etc.. Ma supponiamo che egli sia nel vero, nel senso che non sia possibile raggruppare insieme due dei tre manoscritti, né A B contro C, né A C contro B, né B C contro A: la conseguenza naturale sarebbe di ritenerli indipendenti e di dare a ciascuno presso a poco lo stesso valore critico, e in ogni caso servirsi di tutti e tre per la ricostruzione approssimativa dell'originale; non già cavarne la conseguenza che dunque dobbiamo affidarci al solo A, trascurando gli altri due, solo perché così fece il Bédier con il *Lai de l'ombre*.

In ogni modo altro è il caso di un poemetto, altro il caso nostro. Perché non bastava davvero l'esame di due sole poesie, per cavarne una conseguenza che si dovrebbe estendere a tutta quanta la produzione poetica della prima scuola. Non sapeva il Vitale che per una diecina delle poesie che egli pubblica, sono state proposte, da me o da altri, delle classificazioni? Lo sapeva; e perché allora non le ha confutate, per la sua dimostrazione? Ma a lui bastava l'opinione -

male intesa e già superata - del Bédier, e l'esame - mal fatto - di due sole poesie del Notaro. In un caso, quello della canzone di Enzo *S'eo trovassi pietanza*, rileva che la genealogia della Riera è stata migliorata dal Monteverdi, il quale - guarda un po' - è anche lodato per non averla poi seguita nella costituzione del testo.

Certo, queste classificazioni hanno sempre del provvisorio, perché tutto è provvisorio nella scienza; e quando sarà fatta una generale classificazione dei manoscritti della nostra antica lirica, si avranno idee più chiare in proposito; ma neanche allora si avranno soluzioni definitive. Sarebbe però stolto dichiarare impossibile una ricerca, solo perché noi non siamo buoni a raggiungere di colpo tutta la verità.

\*  
\* \* \*

Nelle rimanenti pagine dell'introduzione il Vitale espone le diverse opinioni sulle questioni principali a cui ha dato luogo la lingua della scuola poetica siciliana. Voleva forse essere una esauriente esposizione, ma è riuscita disordinata e lacunosa. Si comincia con ricordare i primi testi poetici volgari d'Italia, desumendone, in maniera vaga che può essere erronea, un conguagliamento dei dialetti più affini. Si passa all'esame di un luogo del *De vulgari eloquentia*, da cui si rileva frettolosamente che siciliana si chiamò "pure la poesia di tutti gli altri poeti che scrissero in volgare prima dei rimatori toscani"; mentre Dante dice, al presente, "quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur"<sup>1</sup>. Si entra nelle vere e proprie questioni sulla lingua siciliana, cominciando col Monteverdi; si torna indietro col Debenedetti, si risale al Bertoni, al Sanesi, al Monaci, al Gaspary, e si passa ai recenti lavori del De Bartholomaeis e dell'Ugolini; si ritorna al Bertoni, ancora indietro con Santangelo e Debenedetti, e finalmente si viene al Parodi, con qualche accenno al Tallgren e al Cesareo. Nulla si dice del volgare illustre di Dante e delle questioni a cui ha dato luogo; nulla del Torraca, che per il primo smontò la teoria bolognese del Monaci nella parte accettata dal Cesareo; nulla della polemica Parodi-Bertoni; nulla di ciò che lo Zingarelli scrisse nel suo secondo Dante; nulla di quanto scrissi io contro il De Bartholomaeis; nulla delle obiezioni del Battisti e del Parodi alla teoria bertoniana del doppio esito vocalico, etc.. È difficile che si orienti chi non è addentro in questi studi; e sarebbe tempo che una storia della critica riguardante la scuola siciliana venisse affrontata, con migliore informazione e con maggiore obiettività che non mostri il Vitale<sup>2</sup>.

Il quale, se per la lezione dell'antica lirica è un astensionista, sia pure con

<sup>1</sup> Con questa fretta mi spiego che egli si limita a dire che nell'interpretazione del passo dantesco io avrei "una posizione estrema", e che per l'interpretazione giusta bisogna ricorrere al Marigo.

<sup>2</sup> Un po' migliore, pur con lacune e soffiotti e giudizi sommarii, è un altro tentativo (*Bel-fagor*, VII, 290, 632), che conosco ora mentre correggo le bozze.

qualche piccolo strappo fatto di malavoglia, per la lingua ha addirittura pronunziato voto di castità; e una buona parte di queste pagine è rivolta segnatamente contro di me, che ho ardito ritradurre qualche poesia di Giacomo da Lentini in siciliano antico.<sup>1</sup>

Forse riconoscerà che il mio tentativo è meno ardito di quanto sembri a prima vista, se rifletterà sull'esempio di un grande maestro, Gaston Paris, che si permise di ritradurre in francien la *Chanson de Roland*, perché convinto che il poeta fosse del ducato di Francia e il testo di Oxford abbia una lezione alterata linguisticamente dal trascrittore anglonormanno. Con la differenza, che del Notaro Giacomo si sa la patria e il tempo in cui visse, e circa la *Chanson* si discute ancora sulla patria dell'autore e la data di composizione.

Il Vitale riconosce che la tradizione manoscritta ha alterato profondamente la lingua siciliana originaria, la quale appare, con piccole alterazioni, nei testi del Barbieri; riconosce che le poche rime imperfette sono perfette se si ammette l'influsso del provenzale o del latino; che è erronea la teoria del Monaci e dei suoi seguaci, De Bartholomaeis e Bertoni; che è inammissibile la doppia via supposta dal Bertoni, di usare o il pretto siciliano o l'italiano; ammette insomma che il siciliano letterario sia stato la lingua originaria di quei poeti; e nondimeno, appena questa lingua la vede riapparire nelle mie edizioni, se ne spaventa. Perché, a quanto pare, egli recita il credo, ma in fondo non ci crede: come non ci credeva il Bertoni, il quale anche lui parlava sempre di siciliano illustre, ma intendeva la lingua italiana.

Può parere audace che io sospetti il Vitale di miscredenza; ma quando vedo che egli chiama "stretto siciliano", quello delle mie ritraduzioni, o dice che per me "la sicilianità dei primi testi è maggiore di quello che forse non è dato di supporre", o che io aderisco "alla sicilianità integrale e sostanziale", di quella lingua; quando vedo che anche la restituzione delle rime siciliane per lui "presenta aspetti complicati all'intervento del filologo"<sup>2</sup>; quando vedo infine che egli espone senza riserve la teoria neo-bertoniana dell'Ugolini, per la quale "nell'ambito dello stesso dialetto duplice era la possibilità dei poeti"; allora io penso a quell'ebreo conformista, che in fondo al suo cuore aspettava sempre la venuta del Messia, e ho ragione di sospettare che il Vitale aspetti anche lui qualcuno che dimostri la falsità dei testi del Barbieri o l'esistenza della lingua italiana nel secolo XIII.

<sup>1</sup> Per il Vitale io sono il traduttore; ma traduttore di che cosa? Non dice affatto che io dò un primo testo critico che restituisce la lezione, e questo testo poi ritraduco; non lo dice, perché egli confonde lezione e lingua, anche quando parla del Tullgren.

<sup>2</sup> Lascia costantemente le rime di *é stretta* o di *ó stretta* toscane, perfino quando nella stessa poesia è obbligato a correggere: p. es. in I, II in una stanza rimano *vergognoso*: *ascoso*, e in un'altra *ascuso*: *inchiuso*; e saranno distrazioni p. es. *amoroso* in quest'ultimo caso, *ciascuno*: *dono* e *avere*: *morire* in I, III. In VIII, VI, 22 corregge *rispondeia* in *rispondia*, ma ammette la possibilità di un *rispondeia* in rima con *mea*, che sarebbe uno sproposito.

Il Vitale m'insegna che ritradurre "presuppone l'esistenza di un siciliano illustre del sec. XIII, definito, circoscritto, immutabile"; e aggiunge con tono da maestro: "ma ciò noi respingiamo decisamente"; e mi coglie anche in contraddizione: "è cosa strana l'atteggiamento di ritraduttore del Santangelo, etc.". E in sostanza egli non dice più di quanto ho detto io, sebbene ne cavi una conseguenza diversa. A proposito della ritraduzione del discordo di Giacomo da Lentini io scrissi, per scrupolo critico, e confermo: "La lingua, per quanto conguagliata approssimativamente dall'uso, è sempre fenomeno individuale; e come non esisteva un solo dialetto siciliano nel sec. XIII, così non esisteva un sol modo di elevarlo a dignità di lingua letteraria: quello che si è convenuto di chiamare siciliano illustre, vale a dire il dialetto nobilitato di sull'esempio del latino e di altre lingue letterarie, era anch'esso un fenomeno individuale, che a rigori variava da poeta a poeta, e variava nei diversi momenti dello stesso poeta. La critica, però, che conosca la sua vera funzione, che non è già di dar fondo alla verità, bensì di conseguire gradualmente risultati sempre più approssimativi, non si arresterà per questo".

Ciò posto - e dopo che io ho segnalato oscillazioni linguistiche in Stefano Protonotaro e nel *Dialagu* - dimostrarmi che nella lingua del Petrarca e dell'Ariosto "esiste vivace l'oscillazione di tratti appartenenti a toni diversi di lingua e coesistono insieme forme di tradizioni linguistiche disparate", è sfondare una porta aperta. Ed è una... cortesia affermare che ciò che ho detto io lo abbia "espresso per la prima volta in modo così deciso ed esemplare il Monteverdi".<sup>1</sup>

Il Vitale, forse non a caso, sopprime, nel citarmi, l'ultimo periodo del passo sù riportato, non ricordando di aver citato quest'altro: "Quando ci si rassegni a rinunciare alla ricostruzione dell'elemento individuale e municipale che ciascuno rimatore avrà portato nella sua lingua poetica, si può e si deve fare l'edizione critica dei poeti siciliani di Sicilia, non solo emendando la lezione, ma anche restituendo la lingua siciliana illustre del sec. XIII".

<sup>1</sup> Anche di altre benemeritenze viene sovraccaricato l'amico Monteverdi, che sarà il primo a meravigliarsene: ma il Vitale avrebbe dovuto anche rilevare che il Monteverdi crede importante un argomento del De Bartholomaeis, che cioè il costrasto di Cielo non sia stato toscanizzato dal copista di A; e avrebbe potuto dimostrare facilmente il contrario. Ma pretendere che egli contraddica al Monteverdi è forse troppo: difatti non esita a sacrificargli la teoria del manoscritto-base, pubblicando due edizioni delle ultime stanze della canzone *S'eo tropassi*, così come ha fatto il Monteverdi. Volentieri egli invece contraddice a me, e ciò fa perfino quando mi dà ragione: difatti a pag. 67 rileva "il curioso atteggiamento del Santangelo, il quale in presenza di chi sicilianizza [il Debenedetti] si sforza, nel nostro caso giustamente, di dimostrare le forme culte estranee al siciliano; mentre di fronte alle segnalazioni di forme estranee al siciliano date dal Debenedetti si industria di dimostrare che esse forme sono siciliane". Evidentemente gli dispiace che io abbia rilevato gli spropositi del Debenedetti, il quale alterò, ipersicilianizzandolo, il testo della canzone di Stefano dato dal Barbieri, e vi scoprì dei toscanismi e dei meridionalismi che non esistono, e perfino il *cursus*. Anzi di questi errori il Vitale ne difende uno, che cioè il condizionale in *-ra* non sia siciliano; ci aggiunge una sua perla, che *fora* sia provenzalismo; cita in aiuto, ma poco a proposito, lo Schiaffini, e non cita l'Ugolini che ha sostenuto la sicilianità di quella forma anche con qualche nuovo argomento.

Ora, se il Vitale è in buona fede quando (pag. 66) consente col Debenedetti che "la tradizione del Barbieri [per la canzone di Stefano Protonotaro] ci offre un vivo esempio di quel che dovè essere la lingua dei nostri poeti, cioè ci dà un aiuto per comprendere, per analogia, il tessuto fondamentale di quel linguaggio letterario e a renderci conto, genericamente, ma sicuramente, del processo di elaborazione cui era stato sottoposto l'idioma siciliano nella sua assunzione a dignità di espressione letteraria „; dovrebbe trovar pronta la risposta al quesito che egli mi oppone: "sul fondamento di quali testi contemporanei si può fare la ricostruzione di forme del XIII secolo? „ Ma sul fondamento della canzone di Stefano!

La lingua di Stefano non era esattamente quella del Notaro? D'accordo, in teoria; ma in pratica la lingua è sempre - come io scrissi e come tutti gl'intendenti riconoscono - "conguagliata approssimativamente dall'uso „, specialmente se si tratta non di grandi artisti della parola, ma di una scuola poetica, fondata, come tutte le scuole, sull'imitazione. E anche un critico "scrupoloso „ quale si professa il Vitale, può credere che il Notaro Giacomo e gli altri rimatori siciliani adoperassero press'a poco la stessa lingua di Stefano conservataci dal Barbieri. Oppure mi dimostri che il siciliano illustre che ho fatto riapparire nelle poesie di Giacomo da Lentini è più "stretto „, più "integrale e sostanziale „ di quello di Stefano.

Legga, se ancora non lo ha fatto, quelle ritraduzioni, e forse si ricrederà, riconoscendo che esse si riducono a pochi e leggeri ritocchi linguistici della lezione dei codici. Ma non dimentichi che per me si tratta sempre di approssimazione; e in ciò credo di essere scrupoloso anch'io, perché tutte le ricostruzioni, storiche o linguistiche o archeologiche, sono approssimative: perfino la matematica in certi casi si contenta di soluzioni approssimative.

Può bensì pensarsi che, fatta l'edizione critica della lezione, la ritraduzione sia qualcosa di facoltativo, un di più di cui non tutti sentano il bisogno. Ma - a parte che la restituzione della lingua non ha minore importanza di quella della lezione - c'è almeno un caso in cui si è obbligati a ritradurre: quando noi vediamo che le due ultime stanze della canz. *S'eo trovassi* sono state conservate dal Barbieri in lingua siciliana, abbiamo il dovere di restituire la stessa lingua nelle precedenti stanze toscaneggiate.

Ritraducendo - creda pure il Vitale - non si fa violenza alla tradizione, perché anche quella del Barbieri è tradizione, anzi linguisticamente più genuina della tradizione toscana: violenza fa lui, che per la lingua accetta la tradizione meno genuina, e per la lezione si limita ad una sola testimonianza.

S. SANTANGELO

## GOETHE E IL PENSIERO DELL' ETERNO NEGLI STUDI DEL FARINELLI

**A**rturo Farinelli parlò ancora una volta, e fu l'ultima, di Goethe dalle colonne della Nuova Antologia; fu l'ultimo dono che egli fece all'Italia che pensa dal suo sterminato dominio di cultura<sup>1</sup>. Le parole furono quali esso solo fra critici studiosi di letteratura straniera sapeva dire: profonde, svisceranti ed insieme alate, leggiere, lanciate in alto verso le stelle, del cui anelito e del cui palpito sembravano sostanziate. Sempre Farinelli parlava così; ma parlando di Goethe, Farinelli in verità non parlava: egli cantava. Dall'ebbro cuore lanciava a getto continuo zampilli di pensiero e di fantasmi, di ritmi trascinanti e di sentenze lapidarie, appassionati appelli, domande ansiose, richiami, gridi dell'anima agitata dal soffio del mistero, dalla riverenza pel divino, dall'entusiasmo per la divina bellezza, per l'eterna musica delle cose. Questo chiaramente è stato lirico, stato poetico o musicale, che è lo stesso: poesia che s'innalza per i cieli, musica che circola per ogni membro del vivente discorso, facendolo pulsare come un cuore. Poesia dunque; la prosa del Farinelli è sempre sollevata da un gran soffio di poesia; e qui è la poesia del Goethe che la solleva. Il saggio goethiano non fu fatto per risolvere problemi estetici, e tanto meno problemi storici; e nemmeno ad illustrazione o esegesi dell'opera totale del grandissimo poeta; esso invece è veramente una commossa rievocazione dell'atteggiamento umano e cosmico di questo; un ripensamento dell'essenziale nucleo della poesia goethiana: ripensamento ardentemente vissuto, completamente trasfuso nel cuore e nel sangue del grande critico; il quale in poche pagine, a chi conosce Goethe, la cui conoscenza è certo presupposta, dà la sintesi critico-poetica di quell'intuizione del mondo che si calò negli stampi eterni della lirica goethiana. Ecco, innanzi tutto, l'olimpicità è la conquista, la creazione che di sè, sugli interni demoni dilaniatori, sul tempestoso elemento, sul selvaggio demensiale irruire del passionale, della sua originaria natura, ha fatto il poeta; un salir di gradini sempre più alti sulla scala della saggezza, trasformando in poesia ~ il suo vecchio rimedio ~ ogni tempesta, così come il suo Spinoza saliva sui vertici del disinteresse e dell'eroismo morale, trasformando in pensiero quello stesso elemento. Ma non avrebbe potuto il poeta

---

<sup>1</sup> A. FARINELLI, *Goethe e il pensiero dell'eterno*, nella "Nuova Antologia", ag. 1938.

ricrearsi sempre più umano, se il suo strumento, la sua stessa poesia, non fosse stata, anch'essa, sempre assillata da quel medesimo pensiero che in Spinoza toccò il suo più alto culmine: il pensiero dell'eterno. "Tutte le tappe di vita, e gli sviluppi avvenuti e la progressiva educazione e l'allagarsi alla mente del poeta d'un mondo a cosmo senza confine, e il rimeditare di tutti i sistemi e le filosofie che gli offrono i contemporanei lasciano sempre riconoscibile, in tutta la sua forza e flessibilità, il pensiero germinale all'eterno „. Ma chi dice eterno dice infinito; e l'infinità e l'eternità sono per la ragione pura astratti concetti negativi - falsa infinità, falsa eternità hegeliana. A renderli positivi, vivente realtà, è necessario l'intuito. In ciò la suprema grandezza del poeta tedesco anche nell'ordine filosofico; egli era pensiero ed intuito, l'uno all'altro indissolubilmente uniti. Un genio siffatto in ogni cosa sentirà un palpito di vita; per lui il tutto sarà vivente e tutto palpito di esso; ogni momento pulsazione dell'eterno - *der Augenblick ist Ewigkeit*. Il concetto dell'assolutezza della vita lo conduce quasi a quello, tutto moderno, dell'universalità di essa, della risoluzione in essa d'ogni cosa; e, sicuro, lo immette nel monadismo leibniziano. Come dice il Farinelli alatamente: "Fissato dal potere divino un nucleo, un centro di esistenza, plasmata la forma, nessuna forza nel succedersi dei tempi l'infrange o consuma: *Und Keine Zeit und Keine Macht zerstückt-Geprägte Form, die lebend sich entwickelt*. Appare così la morte, non distruggitrice ma generatrice di forze nuove: un incessante disfarsi, come un incessante morire, è condizione di un eterno rivivere e rifoggiarsi „. "È lo svolgimento di natura che a la morte conduce, perchè su le antiche spoglie rifiorisca nelle eterne spire la vita „. "Non è cosa che al vivente e all'eterno si sottragga. " *Kein Wesen kan in nichts zerfallen. Das Ewige regt sich fort in Allem* „. Donde il senso del mistero che è l'impenetrabile della vita all'intelletto astratto. E sentite la caratterizzazione che di tal senso fa il Farinelli: "Veramente all'occhio del più illuminato dei poeti il mondo appariva colmo di mistero. Noi tutti, soleva dire, erriamo e brancoliamo in una selva di mistero. In ogni cosa, anche nel minimo fenomeno di vita, in tutte le apparenze rimane sempre un non so che di sacro, di inviolabile, di inafferrabile e inspiegabile, sfuggente all'uomo. Ed è necessità rispettare l'invocato del mistero che avvolge ogni cosa creata recante il soffio divino, riconoscere solo il riconoscibile di questa vita eternamente fluente e mutevole, non tentando di penetrare nell'occulto mistero, *das offenbare Geheimniss*, tante volte inchinato da Goethe „.

\*  
\*  
\*

Ora è facile capire che cosa fosse la ricerca scientifica per un tale genio intuitivo, assolutamente estraneo ad ogni astrattezza, ad ogni costruzione di schemi. In lui essa era solo un frugare nell'abisso, un sondare l'abisso per riconfermarsi



nella sua vivente, palpitante realtà, nel principio della sua fluente unità; a trovare insomma simboli sempre più adeguati dell'eterno eternamente in divenire — *Alles Vergänglich ist nur ein Gleichniss*. Ecco il concetto dell' *Urphänomen*, ecco l'immagine della pianticella ideale. Dovunque un mutare che è un salire, un perfezionarsi di vita, un ascendere sia pure a spira come nel mondo vegetale si esprime da una propria tendenza alla spirale. "Nel piccolo, nel grande, in tutto un anelito all'alto, ad una sollevata e purificata esistenza e come un sospiro all'eterno e alla pace in Dio „. Ecco la scienza di quest'altissimo poeta, che pure impresse in lei un'orma facente storia, e di lei, del suo progresso fu un fattore efficacissimo di propulsione. La dottrina evolutiva fu un germe fecondato dalla poesia di un tale poeta e dalla filosofia di un suo grande coetaneo: lo Schelling. Intuizione *in nuce*, cioè poesia, questa sistematica filosofia; quanto filosofia *in nuce* quella grande poesia. Ma quanto questa, se sistemata, sarebbe più alta, più risolutiva, più universale di quella dello Schelling e di ogni altro romantico, compreso lo Hegel! Sistemata, sarebbe tutto il pensiero moderno nella sua storia, che vorrò chiamare epica, a cominciare da Cartesio, Spinoza, Leibniz; da Bacone, Locke; da Bruno e Vico. Il Farinelli col suo stile sfavillante dà il concetto dello spirito del Goethe, quale foco di tutte le più vive correnti del pensiero del suo tempo: "Esso vive in sè quanto meditano i filosofi a cui chiede consiglio; e si foggia colla sua esperienza il suo *Erlebniss* „, l'immagine del suo mondo. Voci della sua anima commossa vanno alla sinfonia solenne che celebrano le armonie dei cieli e della terra, correnti per l'universo „. Le contraddizioni goethiane? Sì, certo vi sono, ma tutte componentisi, come fasciose dissonanze, come temi in concordia discordanti, nel supremo campo di quello *Erlebniss*. Ho accennato che in questo sarebbe tutta la storia della filosofia moderna; e, cioè, ad esempio, Spinoza integrato da Leibniz, Kant integrato da Schelling e Hegel. In lui la contraddizione scaturiva dal profondo della sua personalità; non era solo fatto o esigenza di pensiero. In sostanza, a dispetto del suo spinozismo, egli teneva fermo alle monadi leibniziane, che potevano confortarlo nella idea della immortalità solo di alcune di esse, di quelle attive, autocreatrici fino alla morte. E come non si trattasse di una sintesi di vita, non di astratti pensieri, di ardore di anima anela di assoluto, non di scolastica elaborazione, il Farinelli ce lo rende perspicuo, a dir così, sviscerato dal carattere goethiano: "Nessun pensiero recava frutto se non cadeva nell'intimo, smanioso di accoglierlo. Nessuna conoscenza poteva sedurlo e allargargli l'orizzonte di vita se non passava su di esso il caldo alito dell'amore. E che la logica del cuore sopravanzasse la rigorosa logica della mente, ben era da aspettarsi in un poeta della natura del Goethe, incapace di assimilare cose non profondamente vissute nell'anima „. La quale allora poteva sentirsi compenetrata da Dio — *Der Gott, der mir in Busen wohnt* — Egli si è che per lui ogni cosa viene da Dio ed attraverso l'uomo ritorna a Dio, come in fondo in Agostino, come meglio in Scoto Eriugena, come meglio ancora

nel divino Spinoza. Ma naturalmente questo Dio è tutto risoluto nell'immanenza sua alle cose. Il vecchio Goethe poteva dire come il suo vecchio Faust: *Das Druben kann mich wenig kümmern*, "felicissimo degli occhi bene aperti al suo gran mondo, alla terra così bella, così rorida, alla bellezza eterna - *Süßes Leben* - E l'inno del poeta sale e sale e l'intonano le schiere celesti. Commosso, a questa terra di meraviglie e d'inganni, ma fiorente senza mai fine, discende il figlio di Dio e, vinto di nostalgia e di affetto, gitta l'anima alla stirpe umana, la sua stirpe, "*mein Geschlecht* „.

\* \* \*

Ed ecco veramente il Dio goethiano: un umano sempre più umano. Là è Dio donde raggia l'umanità. Non è la potenza terrena che fa divini gli umani consorzi, ma solo quella luce. Anche una città, anzi una cittadina come Weimar, può essere qualcosa di sacro. *Klein ist meine Stadt*, ripeteva egli; ma di questa piccolezza volle fare, seppa fare un focolaio che lucerà nei secoli. La poesia, il pensiero in lui si traducevano in azione; la quale perciò, come dice il Farinelli, "ha radice nell'eterno; è verbo di vita iniziale; è sigillo della dignità umana, arra del nostro riprodurci. E dobbiamo concepirla intesa al bene altrui più al benessere proprio, creativa di vita ininterrottamente, anche, e forse più, oltre il lido di morte. E sia amore che la determini, amore, il maggior poter dei celesti e cardine cui l'immenso universo si aggira, "*die allmächtige Liebe-die alles bildet, alles hegt* Tutta l'eternità si apre al bacio dell'amante e in quella eternità di gaudio Werther sublima il suo dolore. A Faust che si trasfigura per assurgere al richiamo divino, discende nella pura fascia spirituale la fanciulla tenera che diede al cuore il primo gran palpito, l'amore che redime e assolve e trasfigura e solleva all'etere e alle stelle. "*Der sich immer strebend bemüht-Den können wir erlösen* „: intona il coro celeste. E sì, perchè *streben* non si può se non amando; esso è una forma dell'amore, dell'Eros platonico, della Caritas paolina. E con questo fondamentale concetto, che è la chiave di volta dell'universo goethiano, vorrei finire, rimandando il lettore desideroso d'altro e più profondo e suggestivo, all'orazione del Farinelli e solo accennando all'ultima parte di essa, dove dimostra la saggezza del vecchio Goethe quale una grazia divina, e insiste sulla fine del Faust quale simbolo della vita e dell'aspirazione goethiana. E finisco infatti, dopo aver detto due parole sulla contemporaneità filosofica, ben'inteso, dell'essenza del mondo o di Dio come amore. Difatti con questo grande pensiero si chiude un libro immortale d'oggi e con esso l'opera filosofica del suo autore, il Bergson, a cui qualche volta ho dovuto richiamarmi su queste stesse colonne. Ed io chiudo richiamando pure la testimonianza di un grande inglese, riassuntiva di tutto il movimento idealistico moderno: nelle parole del Taggart: "Può darsi che nell'universo niente altro sia che amore e amanti,

e che Dio - l'assoluto - non sia che l'amore che questi unisce „. Anche dunque la mistica, come la scienza, come la filosofia, come ogni vivente direttrice dello spirito contemporaneo può rifarsi a Goethe, come ad una sua fresca sorgente. A cavallo di due secoli, fecondo di grandi umane conquiste, egli ci appare una incarnazione di umanità intera, dell'uomo ideale, la sublimazione della persona capace di vivere e promuovere la vita dello spirito in tutte le sue più contrastanti esigenze. Una tale immagine di vate avanzerà nei secoli, sempre più piegando a riverenza le fronti dei futuri, come dinanzi ad uno spettacolo misterioso investito d'un alone di *numinosità*. E sempre perciò, sempre più egli apparirà simbolo di ciò che debba considerarsi valore e ideale supremo: l'individuo, crogiuolo d'ogni valore, vivente, originalissima sintesi di forze divine attive nel mondo umano, tessitrici sacre della storia.

LEONARDO GRASSI

NOTA - Avevo già steso questo studio quando mi pervenne la notizia della morte del caro Farinelli. Pochi giorni prima Egli mi aveva inviato una fotografia con la seguente dedica: *In attesa dell'ultimo sogno della vita*. Ogni volta che penso all'Amico scomparso un senso di angoscia mi turba e mi fa esclamare: Aspettami, amico, ch  anch'io vado brancolando in attesa di quell'ultimo sogno...

L. GRASSI

## RICORDO DI GINO FERRETTI

Nello scorcio del 1950, "tra il fin d'ottobre e il capo di novembre", morì, a Palermo, un grande filosofo ed educatore sconosciuto al gran pubblico: Gino Ferretti. Era nato settant'anni avanti, il 30 marzo 1880, ad Acireale: quanti dei suoi bravi concittadini riconosceranno in lui la loro maggior musa?

Il primo segno della missione educativa, cui si sentiva votato il Ferretti, fu la Colonia agricola di Monte Mario, ch'egli fondò a Roma nel 1902, interrompendo i suoi giovanili studi di giurisprudenza. Animati da ideali fra il Rousseau e il Tolstoj, questi giovani di Monte Mario volevano richiamare piccoli e grandi al significato dei lavori più elementari in piena natura, e pubblicavano persino un settimanale poligrafato, *Il grano di senape*. Gino Ferretti, già fin d'allora a fianco di Grazia Sinatra Ferretti, coltivava altresì la pittura, e parlava con tanta passione, da suscitare le lacrime anche in stranieri ignari della lingua italiana.

Scioltasi la Colonia dopo breve vita, il Ferretti si laureò in filosofia a Napoli, con una tesi sull' "Io", che gli valse onori e premi, compresa una borsa di perfezionamento all'estero. Tornato in patria da Lipsia, insegnò prima nelle scuole medie a Cagliari, a Matera, a Verona, a Roma; poi, vincitore di concorso universitario di pedagogia, a Catania dal 1924 al 1929, e a Palermo dal 1930 al 1950. A Catania fu inquilino ideale del poeta e filologo Francesco Guglielmino, in via Nino Martoglio; a Palermo poté finalmente acquistare un appartamento in via Mario Rapisardi. L'ultima lezione, tenuta il 10 maggio 1950 sul *Materialismo come senso immanente della vita e della educazione*, è compresa nel volumetto postumo intitolato *Materialismo*.

Se l'indocile scrivente ebbe un maestro, questi fu Gino Ferretti. Mentre i così detti maestri non cercano nei discepoli che pappagalli lusingatori della loro vanità, Ferretti non desiderava che svegliare le energie personali degli alunni, lietissimo se essi contrastavano le sue idee, alieno da tutto ciò che fosse conclusione o verità assiomatica. Ogni sua conclusione era sempre un problema nuovo: io non voglio - diceva - lasciare nella vostra testa altro che punti interrogativi.

E di questo culto della ricerca erano segni evidenti i libri, le conferenze, lo stile di lui. Non si ripeteva mai, anche trattando gli stessi argomenti; non leggeva mai (se non, talvolta, degli appunti schematici); e i suoi lunghi periodi rispecchiavano, appunto, lo sforzo del pensiero che cerca la sua verità, più che la compiacenza del predicatore sicuro del fatto suo. Perciò i pigri (lettori e uditori)

lo schivavano, perciò a certe sue lezioni non assistevano che tre o quattro persone (comprese Grazia Ferretti e Anna mia).

La pedagogia, anzi la filosofia, non era per lui un'occupazione, una professione, un ideale: era tutta la sua vita. Per l'uomo comune era impossibile frequentarlo per più di qualche ora: era come salire nella stratosfera. Da qui certi atteggiamenti pratici o politici, nei quali si rivelava ingenuo o maldestro a causa della cristallina trasparenza della sua anima, della sua assoluta incapacità a concepire la menzogna.

La cultura, per quanto eccelsa possa essere, ha bisogno d'un minimo d'organizzazione e di propaganda, senza di che occorrono decenni (e talvolta secoli) per quello che si potrebbe ottenere in pochi anni. Il Ferretti non ebbe né riviste né cenacoli né editori a sua disposizione, non scrisse una pagina divulgativa o scolastica, non indulse al più innocente esibizionismo. Perciò morì oscuro, come morì oscuro G. B. Vico: per l'uno e per l'altro, il tempo solo giustiziere.

Col tempo, dovrà pur sorgere uno studioso tenace e intelligente, il quale troverà, anzitutto, una quantità insospettata di pubblicazioni ferrettiane. *L'uomo nell'infanzia*, *Scienza come poesia*, *Estetismo*, sono i volumi più noti: ma quanti e quanti saggi meravigliosi rimangono in opuscoli, estratti, bollettini accademici, congressi internazionali, riviste! E quanta luce porterebbero, se pubblicate, le due opere inedite sulla *Psicologia del fanciullo* e *Il sogno come linguaggio*!

C'è, infine, una sezione letteraria (critica e artistica insieme), che - a chi conobbe il Ferretti - fa ricordare la purezza e la severità dei giudizi, ch'egli dava conversando sopra argomenti apparentemente lontanissimi dalla sua consuetudine pedagogica. Nei due saggi critici spiegati che pubblicò (*L'infinito del Leopardi e la poesia come onomatopeia*, 1927; *Massimo Gor'Kij o il puro artista come rivoluzionario*, 1949), è evidente fin dal titolo la tendenza a teorizzare: senonchè il breve giro dell'idillio leopardiano e la sensibilità linguistica permettono al Ferretti di scrivere il primo saggio con una lucidezza analitica, che invano si cercherebbe nel secondo. Nell'uno, ad ogni modo, prevale l'interesse musicale; nell'altro, quello sociale e - in ultima analisi - politico. Qualche accenno di quest'ultimo su quei "valori artisticamente negativi", che sarebbero "Tasso epico, e il seicento marinesco, e tanta arcadia, e tanta tragedia alfieriana e manzoniana, e tanto dannunzianesimo e tanto pretenzioso ermetismo", dà più che un'idea del termometro critico del nostro.

Ancora di questo arruffato saggio su Gor'Kij si può ricordare un passo autobiografico (*Come un giorno io vidi Gor'Kij*), che quasi si scioglie in canto:

"E lui sovrastava, alto, con la sua faccia tutta ad angoli duri... Alto e dinoccolato e malandato, con un petto, verso il basso, anormalmente cavo, nel suo vestito scuro e scabro come la corteccia di certi vecchi tronchi, quale un albero senza foglie che si chinasse e contorcesse verso terra squassato da un

“ gran vento, eppure tutto proteso a donare nei suoi rami... Sovrastava tetra-  
 “ strememente arboreo, e insieme come una vigile fiera dei boschi... Egli apparve  
 “ anche, all'ammirazione della mia giovinezza, nel suo ormeggiare, un gigante  
 “ sbattuto dalle tempeste. Mi suscitava, a guardarlo, immagini di navi in naufragio,  
 “ di scogliere impervie, e di lui capitano eroico, rude e investito della sua ciurma  
 “ e dei suoi impegni, all'erta, avvisante a salvare ancora quanto si potesse, di uo-  
 “ mini e di carico, tra i marosi... „.

Il brivido artistico del Ferretti non si limita, del resto, ai suoi scritti di carat-  
 tere riflessivo, ma si espande in racconti e poesie. Chi, quando, riunirà in volume  
 le novelle ch'egli pubblicò, intorno al 1936, nell'*Italia letteraria*? Nel '37, ap-  
 parve addirittura un suo volume di poesia: *Nel regno di Morgana*, “ favola da  
 ragazzi o per ogni età „. Alcune di quelle strofe erano opera di bimbi di sei  
 anni; l'insieme immerge in una atmosfera fiabesca e gentile, dove la natura è  
 contemplata con accenti festosi:

“ Le nuvole vennero in fondo  
 e fecero il girotondo,  
 vennero in alto le stelle,  
 giravano tutte belle „.

Da tanta mole di scritti, dovrà pure balzare la possente unità di visione e  
 d'ispirazione, che assegnerà al Ferretti un posto di prim'ordine nell'idealismo  
 del Novecento. Idealismo ch'egli definiva non storico (come quello del Croce),  
 non attualistico (come quello del Gentile), ma estetico, inventivo, magico; fino  
 a parlare, negli ultimi anni, addirittura di materialismo.

Ciò che unisce e colora definizioni apparentemente così eterogenee è quella  
 polemica contro la metafisica, e insomma contro la trascendenza, la quale - viva  
 e feconda in tutta la filosofia moderna - non era stata mai portata a tale rigore,  
 come col Ferretti. Persino nel Croce, il vigoroso sforzo antimetafisico del quale  
 nessuno contesta, “ la coscienza, presupposta come di una esistenza psicologica  
 e di una natura, si scindeva come forma in esigenze trascendentali diverse o di-  
 stinte, che non riuscivano a dialettizzarsi in un processo dialettico di opposizione „  
 (*Materialismo*). E trascendenza, per Ferretti, si avvera sempre che si parli di  
 dio, dei, imperatori, re, sacerdoti, natura come fato indeprecabile, istituzioni e  
 classi, modelli artistici, e persino maestri e genitori. Insegnare, per questo singo-  
 lare pedagogista, è una “ pretesa ridicola e futile, se anche non fosse una tanto  
 penosa mostruosità „.

L'individuo, gli altri, e la natura, formano un tutto, la cui unità è appunto  
 la chiave del misticismo o magicismo o fenomenismo, o come che si voglia chia-  
 marlo, del pensiero ferrettiano. Come non c'è un sotto e un sopra a sé stanti,

un dì là e un dì qua, un adulto e un fanciullo, così non c'è un'esistenza che non sia co-esistenza, un'educazione che non sia co-educazione, e dunque celebrazione della vita senz'altro, società comunista in atto. Di fronte a un plurisecolare *cogito* rivolto al singolo individuo, il Ferretti, insomma, spalanca le porte al misticismo senza tuttavia rinunciare al fenomenismo idealistico.

L'aspetto etico-politico di siffatto sistema fu dal Ferretti sviluppato nei suoi ultimi anni, ma quello pedagogico - da lui mai trascurato - rimane la sua gloria maggiore. Il bimbo che poppa, che ride, che danza, che canta, dà luogo ad altrettanti studi geniali, dove il nostro irrazionalista dimostra (e spesso trduce in canto) profonde conoscenze scientifiche, biologiche, psicologiche, etnologiche, filologiche e storiche in genere.

Fermo nel principio che il bambino è già tutto l'uomo, il Ferretti vuol risparmiargli al possibile la mortificante trascendenza del maestro o del genitore (e insomma dell'adulto inevoluto e perciò esso fanciullo), suggerendo il metodo dell'inventività, del far trovare ai piccoli la loro verità senza rivelazioni, senza interventi eteronomi. Con siciliana consequenzialità, egli sostiene che il fanciullo possa giungere all'alfabeto e all'abbaco rifacendo il cammino dell'umanità: da qui due luminosi libretti del 1919, intitolati *L'alfabeto e i fanciulli* e *Il numero e i fanciulli*. Fino al 1945 il suo motto è costante: *L'educazione quale invenzione*.

Il fanciullo di Gino Ferretti è poeta appunto in quanto trova, inventa, costruisce il suo mondo. La *poesia* del Ferretti riecheggia il suo significato etimologico:

“Che il fanciullo sia poeta (si legge in *Scienza come poesia*), non significa ch'egli tenda senz'altro a vivere in un mondo interno di sentimenti e di fantasia avulso da quel mondo effettivo che pur deve conquistare e in rapporto al quale dovrà farsi il suo avvenire. Significa, piuttosto, che il suo atteggiamento di fronte al mondo è di costruttore, formatore, operatore, attore, è non di passivo accoglimento, ma di idealizzante e insieme di magicamente e ricostruttivamente *poiesis*, e che il suo agire, o il suo poetico rappresentare le più varie parti, è un volere inventare nuovi sensi, e sensi più alti, alla propria vita; che quindi quel che più importa per lui è, non la realtà di fatto, ma la realtà da fare „

Di fronte al fanciullo gioioso di Vittorino da Feltre, al “bel animal„ ch'è il dodicenne Émile di Rousseau, al fanciullo pestalozziano che deve comprendere quello che impara, al fanciullo herbartiano eticamente innalzato, al fanciullo froebelfiano subordinante la cultura all'accrescimento dello spirito, al fanciullo gentiliano illuso da filosofie inferiori in attesa d'iniziarsi all'atto puro, il fanciullo inventivo e poeta di Gino Ferretti reca all'umanità un messaggio così alto e nuovo, che non può, non deve rimanere inascoltato.

GINO RAYA

## SCRITTI PRINCIPALI DI G. FERRETTI

1. *L'alfabeto e i fanciulli*, Roma, "La voce", 1919.
2. *Il numero e i fanciulli*, ivi, 1919.
3. *L'uomo nell'infanzia*, La pedagogia da Platone a Rousseau, Città di Castello, "Il solco", 1923.
4. *L'éducation poétique dans mon école inventive*, ne *L'aube de l'école sereine en Italie*, a cura di Ad. Ferrière, Paris, Crémieu, 1927.
5. *L'infinito del Leopardi e la poesia come onomatopeia*, "Rivista d'Italia", Milano, agosto 1927.
6. *Scienza come poesia*, Roma, Soc. Ed. "Dante Alighieri", 1928.
7. *Nel regno di Morgana*, Favola da ragazzi o per ogni età, Firenze, "La Nuova Italia", 1937.
8. *Estetismo*, Palermo, Trimarchi, 1940.
9. *L'educazione quale invenzione*, Palermo, Palumbo, 1945.
10. *L'educazione figurativa*, Palermo, Agate, 1948.
11. *Massimo Gor'Kij o il puro artista come rivoluzionario*, Palermo, Agate, 1949.
12. *Materialismo*, Palermo, Mori, 1951.



## RASSEGNA DI LIBRI DI FILOLOGIA CLASSICA

A CURA DI QUINTINO CATAUDELLA

PLATONE, *Lettere*, a cura di ANTONIO MADDALENA (\*Filosofi antichi e medievali\*), Bari, Gius. Laterza e figli, 1948; pp. VII-420; prezzo L. 1500.

Il volume comprende la traduzione delle *Lettere* e, in appendice (un'appendice di più di trecento pagine), un "esame analitico" di esse, nel quale è soprattutto discusso il problema della loro autenticità. Noto è lo stato della questione: dopo la condanna pronunciata dalla critica del secolo scorso (specialmente dall'Ast e dal Karsten), la critica più recente, e basterà ricordare i nomi dei più autorevoli esponenti di essa, il Wilamowitz e il Pasquali, aveva difeso vittoriosamente l'autenticità di alcune almeno di esse, della VII e dell'VIII (e anche ora, pur dopo la pubblicazione del lavoro di Maddalena, in libri, per es., come il *Pindare et Platon* di E. des Places, il *Platon vivant* di G. Méautis, si continua a considerare autentiche le due lettere e ad usarle come documento storico della più alta importanza).

Il Maddalena, dunque, torna alla posizione dell'Ast e del Karsten, ma con argomenti e con metodo in parte nuovi e diversi da quelli usati dai critici del secolo scorso: si fonda anche egli, come lo Ast e il Karsten, sul confronto dello stile, del pensiero e dello spirito delle *Lettere* e dei *Dialoghi*, ma stile, pensiero e spirito intende in un senso più interiore e perciò più indicativo, di quel che prima si solesse fare; e studia anche lui il problema della veridicità dei dati storici contenuti nelle lettere, ma per indagarne, più che il rapporto con le fonti storiche, l'intima coerenza. Il risultato di queste indagini è che troppe contraddizioni, incoerenze, incomprensioni, imitazioni maldestre dai *Dialoghi*, inesattezze, ecc. contengono le *Lettere*, perché sia lecito esitare a riconoscere in esse l'opera di un falsario. La critica del Maddalena si appunta, naturalmente prima di tutto e in modo particolare sulla VII lettera, nella quale, mercé un esame penetrante e implacabile, sono messe in luce, quasi a ogni rigo, quasi - starei per dire - a ogni parola, contraddizioni con la dottrina dell'autentico Platone, fraintendimenti di essa, confusioni, illogicità, assurdità, incoerenze, mancanza di concretezza, maldestro uso di luoghi dei dialoghi, stonature stilistiche, goffagini, deviazioni dall'uso platonico, aporie di ogni sorta.

Certo, non tutte le dimostrazioni date dal M. sono ugualmente persuasive, e in più di un caso - nè voglio portare esempi - le contraddizioni potrebbero forse trovare giustificazione: quello che importa è che, alla fine, anche il lettore

più favorevole alla tesi dell'autenticità resta profondamente scosso dal complesso delle argomentazioni del M., anche se non sia portato ad aderire ad esse immediatamente. Giacchè, magari non dirà, come quel personaggio aristofaneo "Non mi persuaderai anche se mi persuaderai", ma si domanderà se non anche delle opere sicuramente autentiche finirebbero per essere dimostrate spurie, se sottoposte ad un esame così attento, sagace, sottile, come quello a cui il M. ha sottoposto la VII epistola; si meraviglierà forse come mai un falsario così inetto e di mediocri qualità, quale dall'esame del M. risulta essere l'autore delle *Epistole*, sia riuscito a comporre un'epistola come la VII, che ha potuto sembrare platonica anche agli occhi di conoscitori profondissimi dell'opera platonica. Ma questo stato di perplessità del presunto lettore già favorevole all'autenticità, è d'ordine in parte psicologico; si comprende benissimo come chi si è già acquietato all'idea che le *Epistole* siano autentiche non si voglia convertire facilmente all'idea opposta, e cerchi di evitare d'apparire - ai suoi stessi occhi - convertito dall'ultima voce detta sull'argomento. Ma uno stato d'animo è sempre momentaneo; e, del resto, sarebbe difficile opporre valide argomentazioni alla maggior parte delle argomentazioni del M., sostenute da una dottrina vasta e pronta e da una dialettica serrata, agile, ἀγυρτος. Tra le sue argomentazioni alcune ve ne sono che mi sembrano di gran peso, in quanto spiegano le contraddizioni del testo delle *Lettere* come effetto di uso maldestro del materiale adoperato; e forse bastavano quelle.

Il M., una volta dimostrata la non autenticità della settima, e, di conseguenza, dell'ottava, e delle altre epistole, non si pone il problema della datazione del falso, e accenna solo brevemente agli scopi di esso; e dice perfino "io esito a credere che Platone sia andato davvero alla corte di Dionisio II", (p. 345): ma il falsario che (come suppone il M.) scrivendo delle false lettere platoniche, si proponeva lo scopo di scrivere un'apologia di Platone - che non sembra fare un passo fuori degli spunti che gli offriva l'opera dell'autentico Platone - avrebbe inventato un particolare che poteva facilmente essere dimostrato falso?

Al termine della prefazione, il M. ricorda l'aiuto e l'incoraggiamento avuto dal Pasquali, la cui tesi è tuttavia, come si è detto, del tutto diversa da quella sostenuta in questo libro. Il nostro povero, grande Pasquali aveva veramente assai bene meritato di questi studi, ed era amante più della verità che d'ogni altra cosa, anche in ciò Maestro insuperabile.

BACCHYLIDIS, *Carmina cum fragmentis post Fr. Blass et Guil. Suess sextum edidit* BRUNO SNELL ("Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1115), pp. 54\* - 142; Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1949.

Questa sesta edizione del "Bacchilide" di Federico Blass esce a distanza di

quindici anni dalla quinta, dovuta alle cure del medesimo Snell, e si avvantaggia notevolmente sulla precedente per talune aggiunte e per varie piccole, ma non trascurabili, modificazioni o correzioni sparse per tutto il libro.

Le aggiunte al testo consistono, naturalmente, nell'ode IV, completata mediante il Pap. fiorentino, nei frammenti delle odi 14 A e 14 B, e nel fr. Flor. B, inserito come vv. 34-43 nell'ode 12 (II) a Tisia Egineta, e inoltre, posti fra i *dubia*, nel fr. che qui ha il numero 53 A, da Plut. *quaest. conv.* 3, 1, 2 p. 646 A, che il Wilamowitz aveva attribuito a Simonide o a Bacchilide, e nel fr. 64, di PBerol. 16, 140 da Bowra posto tra i frammenti di Pindaro. In relazione a queste aggiunte del testo si hanno aggiunte nella prefazione, a p. 6\*, a proposito dei due frammenti fiorentini dell'ode IV, e a p. 12\*, 13\*, 41\*, a proposito delle odi 14 A e 14 B, e del fr. 64, e a p. 46\* a proposito del fr. 64. Aggiunte si hanno anche nella prefazione, per la parte bibliografica, e nelle note critiche, in relazione all'apporto di studi usciti dopo il 1933.

Questa bibliografia, che già poteva sembrare sovrabbondante nella precedente edizione, ora si è arricchita di quindici altri numeri; che qualche piccola cosa sia sfuggita tuttavia anche a un'attenzione scrupolosa come quella dello Snell non può sorprendere nè diminuire in qualche cosa l'utilità di essa (segnalerei, fra l'altro, un contributo del Pighi all'edizione e interpretazione dell'ode IV, "Aegyptus", 1944, p. 176, sgg. e del Gallavotti anche l'articolo di "Belfagor", 1946 p. 242 sgg. su cui v. l'edizione di A. Setti in PSI, vol. XII, fasc. II, 1951, n. 1278; una mia noticina riguardante il fr. 18 (25), contenuta in un mio articolo apparso in "Atti della R. Accademia d'Italia", 1942, poteva facilmente, e senza danno, sfuggire; troverei degni d'essere ricordati il cap. dedicato a Bacchilide nei *Lirici greci* del Fraccaroli, e l'*Aglaja* del Lavagnini, per l'edizione e il commento di alcuni carmi di B.; naturalmente potevano difficilmente esser noti allo Snell l'antologia dei Lirici greci, "Lira ellenica", del Gallavotti, stampata nel 1949, e l'art. di E. François pubblicato in "Annales de Philologie classique", IV, 1947-49, pp. 91-113, contenente il testo, un'introduzione, la trad. e il commento dell'ode a Pitea di Egina).

Le altre "novità" di questa edizione consistono in modificazioni, più o meno rilevanti, sparse qua e là in tante pagine, e riguardanti l'interpretazione metrica di singoli carmi, o l'ordinamento della materia - spostamento di qualche nota dalla prefazione alle note critiche -, e soprattutto la critica del testo, al quale la presente edizione reca l'apporto di nuove letture e nuove proposte di correzione o di integrazione. Tra queste sono particolarmente notevoli: ἐρεῖσθαι per ποινίσσεται della V. ediz. nell'integrazione di epin. 3, 44; Ἀγλαῶι (?), introdotto nell'intitolazione di 10 (9), ἦ πετ ἦ in 10, 39, ἐγγειγές integrato e introdotto nel testo in 10, 11; <τ'> supplito in 11 (10), 4, οἱ μεγασθενεῖς vel οἱ μὲν Πυθόι proposto in 12 (11), 38, πτ riconosciuto al v. 40 della medesima ode, e ταύτας letto nel v. 43; ἂ το[...].[...]ων letto al v. 97 dell'ode 13 (12) (nella V. ed.

ἀ τὸν ἱππευτ[άν]; ἀναπ. [letto al v. 127 (ἀνατε[λλομένας] nella precedente ed.); τις introdotto nel testo in 15 (14), 2; Αἰγυπτίων proposto come supplemento di 19 (18), 42; e tutte le letture di 20 A e 20 B, 17 sgg.; ἀνδρὶ χαριζόμενος in 20 C 11 (...)ο[.].[οτομενος nella precedente ed.); l'unione dei fr. 7, 8, 9, 28, 32; le proposte di letture nei fr. 60 e 64 dei *Dubia*.

Se si desse un elenco completo delle innovazioni di questa sesta edizione, si vedrebbe che l'opera di revisione è stata attentissima, sì da accrescere pregio a un lavoro già di pregi ricchissimo. Effettivamente lo Snell non ha risparmiato cure e fatiche perchè l'edizione riuscisse perfetta, per quello che può essere perfetto un lavoro del genere; ha consultato di nuovo i papiri londinesi di B. (sebbene convinto che non molto di nuovo era da aspettarsi oramai da questi papiri famosi), ha visto direttamente i frammenti della Norsa; ha esaminato il papiro berlinese, ha potuto profittare della liberalità di Edgar Lobel, la quale gli ha consentito di pubblicare per primo il nuovo fr. ossirinchita, che qui è il carme 14 A e B. L'edizione che ne è uscita è, non occorre dirlo, eccellente, per accuratezza, completezza d'informazione, superiorità critica. Sorprende qualche errore di stampa: *dua nova fragmenta*, p. 6\*, *scriptis per scripsit*, p. 8\*, *posiss per possis*, p. 15. Nonostante ogni tentativo per eliminarle, restano nel testo di B. dello Snell alcune *cruces*; quello che io pensai a proposito di esse, ho scritto nel vol. di "Aegyptus", in onore di Vitelli, pubblicato in questo medesimo anno.

XENOPHON, *Economique*, texte établi et traduit par PIERRE CHANTRAINE, pp. 119 (32 - 115 numerazione doppia), Paris, Société d'édition "Les belles lettres", 1949.

Nell'introduzione premessa al testo sono date con grande chiarezza le necessarie notizie sull'oggetto e sulla data dell'*Economico*, nonchè sul carattere, sulle fonti, sulla composizione, sulla lingua e lo stile dello scritto senofonteo. Riguardo alla composizione, sono state rilevate, come è noto, dai critici in qualche particolare ripetizioni oziose e contraddizioni, che hanno fatto pensare, come per il caso di XV, 2, alla contaminazione di due diverse redazioni: mi sembra notevole - e senz'altro accettabile - quello che di questo e d'altri casi simili pensa lo Chantraine, il quale, più che un accidente della tradizione manoscritta, ritiene verosimile ammettere "un flottement dans la composition du chapitre", (p. 18 sg.; persuasivo anche quello che dice a proposito di VI, 9). La seconda parte dell'introduzione è occupata da considerazioni sulla storia del testo e la tradizione indiretta; quest'ultima in modo particolare pone dei problemi di notevole interesse.

Uno di essi è offerto da IX, 7, dove si legge l'espressione ἄλλη ἀμφὶ μάκρας, la quale è resa nella traduzione di Cicerone in Columella, fedelissima nel resto,

con *quae ad exornationem*. È chiaro che qui μάκτρα non può avere il significato di *madia*, perchè degli utensili per fare il pane si è parlato prima, nè, per la stessa ragione, può tradursi, come fa lo Ch., "ce qui sert à faire la pâte", giacchè degli ὀψοποιικά si è parlato prima (l'accento, che segue a quello alla μάκτρα, alla τράπεζα, non riguarda evidentemente i cibi); nè può suppersi che Cicerone abbia visto in μάκτρας delle vasche da bagno, significato attestato nella κοινή, nella forma μάκτρα, giacchè sarebbe inutile dopo l'accento al λουτρόν, che precede quello a μάκτρα. Ci si aspetterebbe la menzione di *quelque objet de toilette*, osserva Chantraine, come sembra indicare il latino *exornationem*, o di qualche cosa di simile: ma μάκτρα può avere questo significato? Io credo che il significato di μάκτρα debba ricondursi a quello di μάκτρον "asciugamano", e di ἐκμάσσω "asciugare", e sia di "asciugamento", e si riferisca alle operazioni che seguivano il bagno e precedevano il pranzo, indicando capi di vestiario come accappatoi o sim., o altri oggetti dell'uso antico: come tutto questo possa essere stato reso in latino con *exornatio* non si spiega abbastanza, è vero, sebbene vi sia un certo appiglio a rendere il concetto con questa parola (comunque, *exornatio* - se pure non si voglia pensare a correggerlo, p. es. in *exsiccatio* - è più vicino al significato di μάκτρα "asciugamento mediante vesti", che a quello di μάκτρα "madia", "mezzo per fare la pasta", "bagnarola").

Certe volte sembra che la traduzione di Cicerone-Columella suggerisca l'idea che il traduttore latino abbia avuto dinanzi a sé un testo più ampio di quello che abbiamo noi: a torto, io credo. Si tratta nella maggior parte dei casi di amplificazioni di Columella, forse più che di Cicerone, per es. per XX, 4, dove il nostro testo ha οὐδὲ ἔλαιον οὐδὲ σῦκα ἔχει ἀνήρ e la trad. latina *oleum, ficos, poma non habet*; anche nel caso di IX, 11, dove è da domandarsi se il latino *a vino, ab escis, a superstitionibus* non renda per caso il senofonteo γαστροῦς καὶ οἴνου καὶ ὕπνου καὶ ἀνδρῶν συνουσίας, nel senso che le *superstitiones* siano suggerite al trad. latino, a Columella più che a Cicerone, dalle parole ὕπνου (intesa come ἐνυπνίου) e ἀνδρῶν συνουσίας, e alludano alle operazioni magiche e superstiziose, intese a scongiurare gli effetti dei sogni o ad avvincere a sé un amante, come quelle descritte nelle Φαρμακεύτριαι teocritee; anche in questo caso Columella avrebbe, più che tradotto, interpretato - non importa se poco rettamente - Cicerone (o Senofonte); amplificazione di Columella è probabilmente da vedere in VII, 19, 5, dove *nec minus propugnacula* non ha rispondenza nel nostro testo greco, essendo γηροβοσκούς già tradotto con *adiutoria*.

La costituzione del testo è fatta con criteri intelligentemente conservativi, ed è tale, nel suo complesso, da meritare ogni fiducia; il contributo strettamente personale dell'Editore, di correzioni e di ipotesi, non è molto vistoso, e ciò diciamo a titolo di lode, ma è a ogni pagina visibile l'intervento chiarificatore e "puntualizzatore", dell'Ä. in un gran numero di questioni critiche. Vogliamo provare al dottissimo Ä. l'interesse con cui abbiamo esaminato la sua edizione,

sottoponendo al suo giudizio qualche osservazione suggeritaci dalle sue proposte.

A II, 15 οἶμαι δ' ἄν, καὶ εἰ ἐπὶ ἐλθόντος σου καὶ μὴ ὄντος παρ' ἐμοί, εἰ ἄλλοσε ἡγησάμην ὁπόθεν σοι εἴη λαβεῖν, οὐκ ἂν ἐμέμφου μοι, καὶ εἰ ὕδωρ παρ' ἐμοῦ αἰτοῦντί σοι αὐτὸς μὴ ἔχων, ἄλλοσε καὶ ἐπὶ τοῦτο ἡγαγον, οἷδ' ὅτι οὐδ' ἂν τοῦτό μοι ἐμέμφου, καὶ εἰ βουλομένου μουσικὴν σου παρ' ἐμοῦ δεῖξαιμί σοι κτλ., Tournier traspose ἡγησάμην e ἡγαγον perchè αἰτοῦντι avesse da chi dipendere, e il presente editore ha avuto piena ragione di non accogliere una trasposizione che nulla, paleograficamente, giustifica e nulla rende necessaria. In realtà αἰτοῦντι è un *dativus commodi* dipendente da ἔχων: Senofonte evidentemente ha voluto variare (la *paratio* in Senofonte è una notevole particolarità stilistica) il costruito sintattico, e tra i due membri del periodo costruiti in forma di genitivo assoluto ha introdotto un membro costruito in forma di *dativus commodi*: se è così, non vedo nemmeno il valore dell'interpunzione adottata da Ch. Graux auctore, il quale pone virgola dopo ἔχων. Piuttosto, io leggerei ἄλλοσέ <σε> καί: il periodo risulterebbe più chiaro, e, del resto, nei due membri del periodo il pronome personale è ripetuto due volte.

A IV, 3 ἐπιμελεῖται τούτων ὅπως κῆποι τε ἔσονται οἱ παράδεισοι καλούμενοι κτλ. Graux trasporta τε davanti a τούτων, Marchant aggiunge καὶ dopo ἔσονται, Ch. espunge τε: delle tre correzioni, migliore mi sembra, dal lato paleografico, quella di Marchant; c'è, è vero, la difficoltà di dover supporre una differenza di significato tra κῆπος e παράδεισος, ma non è una difficoltà più grave di quelle che implicherebbero le altre correzioni.

A VIII, 4. non vedo perchè si debba ritenere inintelligibile ἀκλεέστατον dei codd., come fa Ch., che sull'esempio di Zeune legge ἀγλευκέστατον. L'aggettivo si oppone a κάλλιστον in VIII, 6, come εὐχειρώτατον a δυσχερέστατον, e l'opposto di "bello", può essere bene "inglorioso", intendendo "glorioso", nel senso di "di cui uno si può gloriare". Converrà allora cercare la parola ἀγλευκός che la Suda leggeva nell' *Economico* nell'ἀτεργές di VIII, 3, 5, che verosimilmente si sostituì ad ἀγλευκός probabilmente perchè più comune e comprensibile, almeno al copista.

A XX, 3, 2 Ch. espunge ὁ σπορεύς, che fra l'altro non si adatterebbe come soggetto dei membretti che seguono. L'espunzione mi par giusta: il soggetto dei vari membretti del periodo si ricava dal τῶν γεωργῶν di qualche rigo prima.

R. E. H. WESTENDORP BOERMA, *P. Vergili Maronis, Libellus qui inscribitur Catalepton, conspectu librorum, prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico instructus*. Pars prior; pp. XLIX - 168; Groningae, De Waal, 1949.

Su questi componimenti dell' *Appendix Vergiliana* si è accumulata, in tanti anni di ricerche e di discussioni, una impressionante bibliografia, che nella maggior parte dei casi gli ulteriori studi hanno dimostrato purtroppo vana e caduca,

ma che ogni studioso che riprenda le questioni non può onestamente ignorare. Non l'ha ignorata certamente l'Autore del presente studio, al quale se mai si potrebbe rimproverare di aver tenuto fin troppo conto di ipotesi e di interpretazioni di cui solo un interesse di curiosità erudita può giustificare la citazione; ma è comunque un "vizio di abbondanza", di cui, sotto un certo aspetto, si può essere grati all'Autore; e, del resto, non si leggono senza gusto, se non con utilità, certe interpretazioni ormai superate, nelle quali la fantasia dei grammatici si dava libero campo. Il lavoro di cernita e di utilizzazione delle varie interpretazioni e congetture (titolo dell'opera, edizione di essa, vite virgiliane, ecc.) è fatto il più delle volte con giudizio e buon senso, il testo che viene a risultare da tale esame critico è, in complesso, e salvo qualche caso in cui è lecito avanzare delle riserve, il più attendibile che lo stato degli studi consenta; il commento utile e opportuno, integrato com'è dalla versione in inglese che accompagna ciascun epigramma; persuasive (almeno per me) le vedute sull'autenticità di tutti e otto i componimenti compresi in questo primo volume; accettabili i giudizi sul loro valore artistico, e le notizie sulle fonti e sulla fortuna di essi. Nessuna proposta di nuove correzioni al testo mi pare abbia avanzato di suo il presente editore; e, anche di questo, egli va lodato.

Detto ciò, non crediamo utile - nè sarebbe, del resto, possibile - seguire punto per punto le dotte pagine dell'A., e riferire i punti in cui egli ci trova consenzienti, o quelli - meno frequenti - in cui le ipotesi presentate non sono parse tali che uno non possa pensare di escogitarne una migliore. Qualche esempio delle osservazioni suggeriteci dalla presente edizione, e che noi sottoponiamo soprattutto al giudizio del Westendorp stesso:

*Cat. 4, v. 10: Clío nam certe candida non loquitur*, così legge coi codd. l'A., e intende *candida* attributo di *Clío*, sottintendendo *te iucundior* dal v. precedente (*o quis te in terris loquitur iucundior uno?*), senza di che la frase sarebbe incomprensibile. Tutto ciò è possibile: ma non si può nascondere la difficoltà (non certo grave, è vero; il W. fa in proposito opportuni confronti) di dare a *Clío* come attributo *candida*, e specialmente la evidente durezza sintattica di dover sottintendere dalla interrogativa precedente le parole che diano significato alla frase. La semplicissima correzione del Casaubon *tam* per *nam* eliminerebbe ogni difficoltà, e offrirebbe, stilisticamente, un tipo di periodare che non manca di esempi, di interrogative retoriche concluse da una frase affermativa che ne compie il concetto: così, correggendo *nam* in *tam*, il *candida* sarebbe sempre nominativo singolare, riferito a *Clío*, ma, intenderei, con valore predicativo - avverbiale ("Clío almeno non parla così splendidamente", oppure "chiaramente"; *certe* avrebbe il suo significato di "almeno"); chi poi osservasse, come taluni hanno osservato, che intendendo così si verrebbe a menomare la dignità di *Clío*, mostrerebbe di non aver colto lo spirito dell'epigramma, de-

nunziato, nella sua venatura garbatamente scherzosa, anche da quel *certe*, "almeno",.

*Cat. 6*: l'interpretazione di questo epigramma è un caso tipico di quel che possa la fantasia dei grammatici, una volta sbrigliatasi nel regno del romanzesco, e della necessità, invece, di non andare oltre quello che il testo offre; oltre tutto, non si perderebbe, per questa via, quello che è lo spirito dell'epigramma, e che non è necessariamente legato all'identificazione dei personaggi e alla ricostruzione delle loro romanzesche vicende.

Credo anch'io che gli epigrammi XII, VI, e I siano in relazione fra loro, ma ciò non toglie che ciascuno possa essere interpretato a sè, tanto più che da tale reciproca relazione non verrebbero semplificati i problemi ma accresciuti (in ogni caso il XII resterebbe un indovinello). Nell'epigramma VI abbiamo un suocero che non è *beatus* nè per sè nè per altri (l'interpretazione più semplice è che egli è ricco - ciò che risulterebbe anche dall'epigramma XII -, ma che non sa fare uso della ricchezza, privando se stesso del godimento di essa e, nello stesso tempo, privandone altri - cioè, mi sembra, il poeta -, che è danneggiato anche lui dalla situazione determinatasi come conseguenza della mancanza nel ricco *socer* dell'*ars fruendi*): e abbiamo un genero, *Nocturnus*, che è una sporca persona; e tutti e due sono stupidi, cioè senza finezza. A causa di questa loro qualità, la loro, rispettivamente, figlia e moglie, è costretta a partire per la campagna, con grande disappunto del poeta, che lamenta che una "tale fanciulla" (fatta, sembra dire, per brillare in città) sia costretta a vivere ritirata in campagna.

Domandarsi perchè suocero e genero abbiano relegato la fanciulla in campagna, è giusto, ma trovare una risposta non è facile (per nascondere un parto mostruoso, dicono quelli che intendono *pressa* in senso osceno - il quale senso è possibile, ma non meno possibile è il significato più ovvio - e hanno modo di complicare le cose con un incesto; per dissesti finanziari, che non consentono ai due di pagar la pigione, dicono altri: ma la sola causa alla quale il poeta attribuisce il severo provvedimento è la rozzezza - *stupor* - dei due, o forse anche l'avarizia del suocero: probabile è tuttavia che la vera causa sia stata l'intenzione di sottrarre la fanciulla alle insidie della città, e in particolare, del poeta, e che il poeta l'attribuisca, o finga di attribuirle, alle qualità sopra dette dei due). L'epigramma si appunfa argutamente nel verso finale, preannunciato dal rivelatore *ei mihi*!, verso che è preso, e comicamente adottato da una situazione politica a una familiare e personale, dal carme 29 di Catullo: *gener socerque perdidistis omnia*! I due avranno rovinato, col loro modo di fare, con la loro rozzezza, molte cose, ma quello che preme al poeta, è che col relegare la fanciulla in campagna hanno interrotto, o almeno impedito, la "relazione", del poeta con essa: questo vuol dire l'*omnia* con cui si conclude l'epigramma.



Nell'epigramma I si annuncerà il ritorno della donna dalla campagna, ma essa sarà tenuta sotto chiave; questo fa indovinare quale sia stata veramente la ragione del provvedimento maritale e paterno, di cui il poeta si duole nell'ep. 6. Con questa interpretazione, senza andare al di là di quel che il testo consente, credo si possa restituire all'epigramma il suo significato e il suo sapore.

*Byzantium. An introduction to East Roman civilization*, edited by NORMAN H. BAYNES and H. ST. L. B. MOSS; Oxford, at the Clarendon Press, 1949; pp. XXI - 436.

A conclusione della breve ma densa introduzione premessa al volume, N. H. Baynes (pp. XXX sg.) riassume in sei punti il significato e il valore di Bisanzio e della civiltà bizantina, per i quali l'Europa è ad essa di non poco debitrice. Essi sono: l'aver conservato *as a custodian trustee* gran parte della letteratura classica, da essa fatta oggetto di continuo studio; l'aver salvato la giurisprudenza classica col Digesto di Giustiniano, senza il quale sarebbe stato impossibile lo studio delle teorie giuridiche romane; l'aver continuato a "scrivere storia", e averne dato una concezione nuova e diversa da quella degli storici precedenti, e un orizzonte, geografico e cronologico, più largo; l'aver diffuso, con la Chiesa ortodossa, l'opera di vangelizzazione fino ai vicini popoli slavi; l'aver dato in una provincia orientale dell'impero, l'Egitto, origine al monacismo, con tutte le incalcolabili conseguenze - d'ordine anche teologico, ascetico, mistico - che esso ebbe nella storia dell'Europa; l'aver avuto la storica funzione di essere un avamposto contro le invasioni delle orde dell'Asia. Tutto il resto del libro, mentre ci dà un quadro preciso e completo della civiltà bizantina in tutti i suoi aspetti, documenta e conferma la verità delle parole premesse dal Baynes al volume.

I quattordici capitoli sono stati affidati a "specialisti", in gran parte stranieri (ma i loro studi sono stati tradotti). Diamo il titolo dei capitoli e il nome dei relativi autori: Storia dell'impero bizantino dal 330 d. C. alla IV crociata (Charles Diehl); Vita economica dell'impero bizantino (André M. Andréadès); Finanze pubbliche (A. M. Andréadès); La Chiesa bizantina (Henri Grégoire); Monacismo bizantino (Hippolyte Delehaye); Arte bizantina (Charles Diehl); Educazione bizantina (Georgina Buckler); Letteratura bizantina (F. H. Marshall; John Mavrogordato); La lingua greca nel periodo bizantino (R. M. Dawkins); Gli imperatori e l'amministrazione imperiale (W. Ensslin); Bisanzio e l'Islam (A. A. Vasiliev); L'eredità di Bisanzio nell'Europa Sudorientale (W. Miller); Bisanzio e gli Slavi (Steven Runciman); L'eredità bizantina nella Russia (B. Meyendorff and Norman H. Baynes). Come si vede, si tratta di figure notissime di studiosi, il cui solo nome è garanzia di esattezza, di completezza di informa-

zione, di sicurezza metodica e critica: l'esposizione non ha, naturalmente, carattere aporetico, ma solo informativo, e non indugia in sottili discussioni su singoli problemi, sebbene, evidentemente, essi non siano ignorati. Tutti i capitoli mi sono parsi alla medesima altezza: se dovessi segnalarne qualcuno, segnalerei, come una delle cose più riuscite, il capitolo di H. Grégoire sulla Chiesa bizantina.

È naturale che qua e là qualche apprezzamento possa non essere condiviso e qualche lacuna essere lamentata, ma bisogna tener conto, nel giudicare di essi, del carattere del libro, che non comportava maggiori chiarificazioni e approfondimenti dei giudizi. Così, per es., può parere strano che non si parli, in tutto il libro, di Giovanni Crisostomo, e che, nel capitolo sulla letteratura, parlando della satira in prosa, si taccia delle satire lucianesche di Teodoro Prodromo, di cui alcune sono state pubblicate la prima volta in *Aeoum*, 1945 e sg. (l'edizione, è vero, come la traduzione, non si possono dire definitive), importanti anche nel rispetto linguistico. Non del tutto esatto è quello che è detto della perdita della musica degli inni di Romano (p. 241), quando un'idea di essa possiamo formarci attraverso il cod. Laurenziano Ashbur. 64, che conserva la notazione musicale di poco più di una strofa dell' *Inno acatisto* (che potrebbe essere opera di Romano, più che del patriarca Sergio, v. Del Grande, *L'Inno acatisto*, Firenze, 1948). Tutto il paragrafo, del resto, sull'innografia sembra essere troppo rapidamente schizzato; quello che si dice, poi, del *Christus patiens*, la cui lingua è definita *an almost comic mixture* di Euripide, Sofocle, Eschilo e della Bibbia, è forse un po' eccessivo; nè in tutto accettabile è il giudizio che considera il romanzo di Niceta Eugenio *derived from Achilles Tatius and Longus* (p. 244), sebbene anche questi due autori siano stati, specialmente il primo, utilizzati da Niceta. Nel capitolo sulla vita economica e le finanze dell'impero bizantino, per ciò che riguarda l'amministrazione e il sistema di tassazione in Egitto, si sarebbe forse potuto utilizzare con profitto anche alcuni testi papiracei pubblicati dopo il 1938, che è la data del lavoro più recente utilizzato in questa materia dal diligentissimo e informatissimo Andréadès, per es. gli studi papirologici del Boak (1940 e 1946) e di Richard Salomon (1948). Ma osservazioni simili riguardano più specialmente la bibliografia, e a proposito di essa ognuno avrebbe da rilevare delle lacune e avrebbe probabilmente da ridire sulla scelta fatta tra i vari libri che potevano essere citati, ma avrebbe senza dubbio torto di non essere grato ai compilatori del libro di avergli fornito l'indicazione di una bibliografia essenziale, che per ciascuna sezione in cui il libro è diviso porta il segno della specializzazione.

Dobbiamo anche riconoscere che in questa bibliografia il contributo della scienza italiana non è ignorato, sebbene forse non nella misura in cui sarebbe stato lecito attendersi. Un utile indice di nomi propri facilita la consultazione; quaranta bellissime tavole fuori testo, riproducenti monumenti d'arte figurativa

e personaggi, e due cartine geografiche completano l'interesse di questa eccellente pubblicazione, la quale contribuirà notevolmente, siamo certi, a richiamare verso lo studio della civiltà bizantina, lettori e cultori sempre più numerosi e appassionati.

TERTULLIANUS', *De Pallio*, Tegen de Achtergrond van zijn overige Werken door Dr. J. M. Vis; 1949, Centrale Drukkerij, Nijmegen; pp. 154.

Il libro è purtroppo scritto in una lingua che non si riesce a capire senza sforzo: fortunatamente l'A., seguendo un'usanza abbastanza diffusa in simili libri, ma che si vorrebbe adottata come norma, ha aggiunto, al termine della trattazione, un sommario in lingua francese, dal quale siamo chiaramente e compiutamente informati sul contenuto e sulla natura del lavoro. Il Vis non ha voluto, in questo suo libro, recare contributi alla critica del testo e alla esegesi dello scritto tertulliano, ma solo tentare di specificare "lo scopo, il significato ed il senso", di esso. Egli trova che Tertulliano appare nel *De pallio* "radicalmente", diverso da quello che è nel resto della sua opera (ciò - osserviamo - dipende evidentemente dalla natura, tutta particolare, dello scritto); e mette in rilievo in esso i procedimenti stilistici della declamazione, osservando che vi è estrema sproporzione tra lo stile sovraccarico e il contenuto insignificante (anche questo - osserviamo - è dovuto alla natura dello scritto, che proprio questa sproporzione, a sua volta, contribuisce a definire).

Venendo a trattare, infine, del significato del *De pallio*, l'A. fa la storia della questione e riferisce le opinioni dei critici che l'hanno preceduto, e conclude col dire la sua, che è questa: che "Tertulliano non difende, in questo scritto, nè il cristianesimo nè il montanismo, ma il suo onore, che crede di dover difendere contro la detrazione dei *virī principes Carthaginienses*, che gli hanno indirizzato il rimprovero "*Sic a toga ad pallium*", È difficile giudicare della tesi di un libro attraverso il riassunto solo, sia pur dato dall'Autore stesso: ma mi pare che vedere nel *De pallio* solo un attacco a fondo contro i Cartaginesi e un'orgogliosa difesa della propria decisione, e cioè della propria posizione, significa un po' precludersi la via a intendere certi caratteri stilistici e artistici dello scritto (appunto quella sproporzione della quale parlava lo stesso Vis), e il suo significato storico e umano, che supera, senza sovrapporlesi, la particolarità personale dell'occasione.

*Hesiod and Aeschylus*, by FRIEDRICH SOLMSEN ("Cornell Studies in Classical Philology", vol. XXX), Cornell University Press, Ithaca, New York, 1949; pp. VIII - 230.

Il titolo, a differenza di parecchi libri dal titolo somigliante, non indica una pura e semplice giustapposizione di argomenti, ma nasconde già la tesi che tutto il libro è volto a dimostrare; e la tesi è, appunto, che "il debito di Eschilo verso Esiodo è più importante di quel che comunemente si pensi". (molti pensano infatti, o pensavano, per ciò che riguarda per es., il trattamento del mito di Prometeo, che le differenze tra Esiodo ed Eschilo sono molto più numerose e profonde delle somiglianze).

Il libro è costruito con un'architettura chiara e lineare, pur nell'aggravarsi delle questioni e delle notizie particolari: una prima parte, intitolata *Esiodo*, - divisa in due capitoli, che trattano, rispettivamente, delle due opere a lui attribuite -, mira a distinguere quanto nei due poemi è "personale", porta cioè il segno della presenza del poeta, e quanto è materia tradizionale: e una seconda - distinta in tre capitoli, intitolati, rispettivamente, a Solone ("the first to transplant the teachings of Boeotian poet into Attic setting"), all'Eschilo della trilogia di Prometeo, e all'Eschilo delle *Eumenidi* - pone a fuoco i vari, numerosissimi problemi che si presentano ad ogni passo a chi studia sistematicamente come fa il Solmsen, gli influssi del pensiero etico e religioso di Esiodo sul pensiero e le concezioni poetiche di Eschilo. È come un ampio capitolo di quella storia del *Nachleben* di Esiodo che ancora non è stata scritta, e che sarebbe opera immensa, senza dubbio, e che il S., con giusta visione delle difficoltà del compito, ha limitato ai due poeti ateniesi, Solone ed Eschilo. "The full measure of their debt - in particular of Aeschylus' debt - to Hesiodus not yet been recognized" (p. 105): il pericolo a cui può andare incontro una posizione critica come quella in cui si pone l'autore del presente saggio, di reazione ad atteggiamenti anteriori della critica, è di sopravvalutare taluni particolari, a scapito della visione d'insieme. Ma ciò non accade, generalmente, al Solmsen: persuasivo nella maggior parte della sua dottissima e sagace dimostrazione, che riesce a mettere in luce rapporti e influssi non prima notati, è da ammirare piuttosto come dalla sua stessa acutezza e precisione di indagine non sia stato portato qualche volta a restringere l'orizzonte della sua osservazione. Le idee del S. sui fatti d'ordine generale presupposti dalla sua dimostrazione sono tali che si possono senz'altro condividere: egli è convinto che la *Teogonia* e le *Opere e i giorni* siano del medesimo autore, e che quest'ultimo poema sia autentico solo nella prima parte, le *Opere*; sebbene non discuta in particolare il problema dei rapporti tra Esiodo e i poemi omerici, crede nella priorità di questi, pur non negando che l'*Iliade* e l'*Odissea* conosciute da Esiodo abbiano potuto essere diverse da quelle che leggiamo noi, e che parte dell'*Odissea* possa non essere

esistita quando fu composta la *Teogonia* (egli non crede infatti in una creazione e *nihilò* dei poemi omerici). Crede inoltre, coi più dei moderni (ma il Maddalena è tornato all'antica successione che pone al primo posto il *πρωτότος*, *Interpretazioni eschilee*, Torino, 1951), che il *Προμηθεὺς πρωτότος* sia il terzo dramma della trilogia, e che la trilogia, pur essendo opera degli ultimi anni del poeta, non sia posteriore alla *Orestea*; accenna brevemente, per respingerlo, al dubbio sull'autenticità del *δεσμώτης*, avanzato da alcuni critici (p. 142).

Il problema più grave offerto dalla trilogia di Prometeo è d'ordine teologico, si incentra nella figura di Zeus, così differente dallo Zeus delle altre tragedie eschilee. La ragione per cui lo Zeus del *Prometeo legato* è così diverso dallo Zeus delle altre tragedie non è - osserva il S. - che le convinzioni religiose di Eschilo abbiano subito un cambiamento o siano passate attraverso una crisi. Eschilo volle presentare uno Zeus diverso, e opposto, al suo proprio Zeus, e lo trovò in massima parte nello Zeus della *Teogonia*, fissato in un'epoca ben definita della storia teogonica. Lo Zeus eschileo, che si oppone allo Zeus esiodeo del *Prometeo legato*, dobbiamo cercarlo - com'è convinzione di quasi tutti i critici - negli altri due drammi della trilogia, riconciliato con Prometeo, e diventato giusto perchè venuto in possesso della saggezza. Le osservazioni del S. aiutano a scoprire questo Zeus, contribuendo non poco alla ricostruzione degli "interni motivi", dei due drammi perduti, entro, naturalmente, gii stretti limiti in cui ciò è possibile.

È superfluo dire che il S. dà, generalmente, prova di equilibrio critico nel limitare alle loro giuste proporzioni gli influssi esiodei su Eschilo, senza lasciarsi vincere dall'amore della tesi fino a minimizzare la portata delle differenze tra i due poeti. Oltre all'arricchimento di dati e di acquisizioni particolari, che sarebbe impossibile riportare in una recensione, e discutere, va posto anche all'attivo di questo libro la suggestività di alcune idee, come l'avvicinamento della *Prometheia* all' *Orestea* in quanto tutte e due hanno come fondamento la storia di una grande famiglia (umana l'una, divina l'altra) in successive fasi della loro vita, e la possibilità di trovarvi un significativo sviluppo delle idee morali del poeta e di "realize that his deep reflection upon the ideas behind the *Theogony* helped to shape the aged poet's treatment of the everrenewed Ate which haunts the great dynasties", (p. 169; ma il S. anche riconosce l'impossibilità di scrivere una biografia "intellettuale", di Eschilo; e si può facilmente prevedere quali difficoltà, create dall'incertezza cronologica e dalla frammentarietà delle conoscenze, si frapporrebbero a chi tentasse anche un parziale esame dello svolgimento delle idee morali del poeta).

Nessuno può dire, in materia come questa, di aver avuto conoscenza di tutta la immensa bibliografia, e non lo pensa, naturalmente, nemmeno l'autore del presente libro: tuttavia è da ammirare la vastità della sua informazione bibliografica, dominata con sguardo sicuro (sebbene si possa osservare che non

sempre le opere citate e utilizzate dall'A. rappresentano il meglio della produzione critica, e che in particolare, dei lavori di studiosi italiani specificamente destinati agli argomenti trattati in questo libro, meritavano di essere citati almeno alcuni: quali per es., quelli di Valgimigli, di Terzaghi, di Ubaldi, di Perrotta...).

*Studi di filosofia greca*, a cura di V. E. ALFIERI e M. UNTERSTEINER ("Biblioteca di cultura moderna", n. 472), pp. 450; Bari, Gius. Laterza e figli editori, 1950.

La pubblicazione, intesa a onorare Rodolfo Mondolfo nel suo settantesimo compleanno, comprende quattordici studi, di vari autori, tutti - tranne quello di E. Bignone, che è piuttosto di letteratura latina - riguardanti la filosofia greca, e si inizia con una breve prefazione dei due compilatori, la quale chiarisce la occasione e le ragioni del volume, e con una compiuta notizia bio-bibliografica sul Maestro al quale la raccolta è dedicata.

Dico subito che il volume è riuscito interessante, per importanza dei problemi che vi sono trattati, e per valore dei contributi - di approfondimento e di nuove indagini - che in tutti (dove più dove meno) sono recati: solo è da lamentare che non sia stato possibile allargare la collaborazione, chè molti altri, ritengo, sarebbero stati lieti di esprimere in questo modo al Mondolfo la propria riconoscenza di studiosi. Premesso che è impossibile dare in una recensione una idea adeguata del contenuto dei vari studi, mi limiterò a cercar di riassumere brevemente, quanto è possibile, il soggetto e le conclusioni di essi.

Lo studio di ALESSANDRO OLIVIERI, con cui si inizia il volume, *Pneuma, cuore, cervello nell'orfismo* (pp. 21-30), giunge alla conclusione che "gli Orfici ritenevano centro senziente e cosciente del corpo umano non unicamente il cuore, ma o il cuore o il cervello", teoria quest'ultima che fu dimostrata, se non fondata, da Alcmeone di Crotone (un errore di stampa, a p. 21 e 27  $\pi\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$  per  $\pi\acute{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ ; giusta l'interpretazione dell'etimologia del nome Pallade dal "battere", del cuore di Dioniso, portato via da Atena ancora vivo e palpitante e non dal "palleggiare", il cuore che avrebbe fatto Atena, come taluno ha erroneamente inteso). GUIDO CALOGERO, in un ampio e preciso studio su *Senofane, Eschilo e la prima definizione dell'onnipotenza di Dio* (pp. 31-35), propone la correzione  $\kappa\rho\alpha\alpha\iota\upsilon\epsilon\iota$  per  $\kappa\rho\alpha\delta\alpha\iota\upsilon\epsilon\iota$  della tradizione del fr. 25 Diehl di Senofane, e accumula intorno al problema ogni sorta di prove e di confronti, d'ordine linguistico e dottrinario, sì da rendere probabilissima la correzione (un solo punto resta tuttavia, per me, non chiaro abbastanza, quello che riguarda l'origine del supposto errore: non si capisce perchè o Simplicio o un copista abbiano corretto in  $\kappa\rho\alpha\delta\alpha\iota\upsilon\epsilon\iota$  il pur chiaro  $\kappa\rho\alpha\alpha\iota\upsilon\epsilon\iota$ , o abbiano sbagliato nel trascrivere; in ogni caso il significato di  $\kappa\rho\alpha\delta\alpha\iota\upsilon\epsilon\iota$  è di "scuote", riferito al

movimento dei terremoti, e avrebbe corrispondenza, per contrapposizione, nell'ἐλέλιξεν della rappresentazione omerica di Zeus: certo, non è "fatica", il cenno delle sopracciglia di Zeus, ma anche lo pseudo-Longino opponeva a questa rappresentazione omerica della potenza di Zeus la immateriale concezione mosaica del dio che crea con la sola espressione della sua volontà. Un errore di stampa a p. 53, ἀγένητος per ἀγένητος). In pagine di grande chiarezza e acute ANTONIO MADDALENA, *L'umano e il divino in Erodoto* (pp. 59-84), rifacendosi, naturalmente, alle sue *Interpretazioni erodotee*, esamina le contraddizioni erodotee nel giudicare delle varie forme di governo, nell'atteggiamento verso i barbari, nella concezione del fato, degli dei, e si domanda se ci sia "una visione della vita che giustifichi le contraddizioni", e questa unità trova nella "nota del dolore, che è congiunta con quella del mutamento incessante", dunque "coerente col pensiero della relatività", e nel contrasto tra l'umano e il divino in cui vive la storia, per il quale "nulla vi è di stabile e l'infelicità è la sostanza della vita". VITTORIO ENZO ALFIERI in uno studio ampiamente documentato e polemico nell'impostazione, sul *Concetto del divino in Democrito e in Epicuro* (pp. 87-120) mette in luce con persuasiva indagine l'influsso di Democrito nella formazione della teologia epicurea ("la concezione del divino in D., pur essendo assai diversa da quella di Epicuro, preparò ad essa la strada: quello che c'è di nuovo e di profondamente diverso in Epicuro si spiega sì con l'originalità del pensiero epicureo, ma l'elemento catalizzatore è stato Aristotele", e sfuggito, forse, all'A. un mio articolo, apparso in "Atene e Roma", 1941 sul fr. 55 B 30 Vorsok. di Democrito; sull'argomento ora si potrebbe indicare W. Schmidt, *Goetter und Menschen in der Theologie Epikurs*, in "Rheinisches Museum", NF., 1951, pp. 97-156). MARIO UNTERSTEINER in un ampio, denso studio sulle *Origini sociali della Sofistica* (pp. 123-180), esamina i rapporti fra la vita sociale dell'aristocrazia e la problematica della Sofistica nell'età della pentecontetia, utilizzando largamente i suoi precedenti studi sulla sofistica (e identificando ancora, naturalmente, con Ippia il cosiddetto Anonimo di Giamblico e l'autore del proemio dei *Caratteri* di Teofrasto). MANLIO BUCCELLATO studia un aspetto in gran parte trascurato dalla storiografia filosofica, quello della retorica sofistica (*Per una interpretazione speculativa della retorica sofistica*, pp. 138-213); ADOLFO LEVI, in pagine chiare e penetranti (*Sul pensiero di Socrate*, pp. 217-230) considera il problema delle fonti per lo studio della filosofia di Socrate ("Aristotele ci induce a ritenere che le fonti più degne di fede siano gli scritti platonici del periodo socratico"), e illustra il metodo socratico, mostrando l'infondatezza dei giudizi che vedono in Socrate il fondatore della filosofia dei concetti. WLADIMIRO ARANGIO RUIZ nello studio *Le operazioni della dialettica nel "Sofista" di Platone* (pp. 233-244), dà una nuova persuasiva interpretazione del vessato luogo del *Sofista* platonico 253 d-e, partendo dagli studi dello Stenzel sulla dialettica di Platone. LUIGI ALFONSI, in un sagace e dotto

studio sull'*Assioco pseudoplatonico* (pp. 247-275) ricerca le fonti dell'eclettico dialogo, individuandone gli elementi che lo connettono con l'insegnamento e con le opere del primo Aristotele. MARIA TIMPANARO CARDINI, in un notevole studio su Φύσις e τέχνη in Aristotele (pp. 279-305) propone, fra l'altro, una suggestiva, nuova interpretazione del significato della catarsi tragica, che essa considera in senso attivo, operante sulla materia drammatica, e non sull'animo dello spettatore ("trovare la loro [cioè, dei πάθη] giusta espressione, rappresentarli senza scorie nella loro pura essenza, nel loro τὸ ἦν εἶναι, tale è la catarsi a cui mira la tragedia"; l'interpretazione tuttavia non è esente da difficoltà di varia natura, anche lessicale). FRANCESCO DELLA CORTE studia lo *Stoicismo in Macedonia e in Roma* (pp. 309-319) nell'opera di Perseo e di Filonide, e cerca, fra l'altro, di ristabilire per congettura la composizione della biblioteca del re di Macedonia. ETTORE BIGNONE in un ampio e compiuto studio sulle *Satire menippee di Varrone* (pp. 323-344) illustra da par suo, da un punto di vista essenzialmente letterario, i frammenti delle *Satire* varroniane. ALBERTO GRILLI traduce e commenta con dottrina e ottima informazione i *Frammenti dell'epicureo Diogene di Enoanda* (pp. 347-435); quanto più grande sarebbe stata la gratitudine del lettore verso l'autore e verso gli editori, se insieme con la traduzione fosse stato dato anche il testo! Infine, FOLCO MARTINAZZOLI, in un breve studio intitolato Χρήσις (pp. 439-449) mette a confronto alcuni opposti atteggiamenti del pensiero e del sentimento pagano e del pensiero cristiano (Epitteto e l'Evangelo, Seneca e Anatole France) o dello stesso pensiero pagano (Cleombroto e Olimpiodoro) sui medesimi problemi, religiosi e filosofici.

*Studies in Menander* by T. B. L. WEBSTER ("Publications of the University of Manchester", no. CCCIX, Classical Series no. VII), University Press, Manchester, 1950; pp. XI-238.

Per la maggior parte, il libro ripresenta, in forma più o meno ampliata, alcune letture - di cui alcune già pubblicate - fatte in anni diversi alla Rylands Library (capp. I, III, IV), alla Hellenic Society e alla sezione di Oxford della Classical Association (capp. V, VI). Si tratta di studi tendenti a illustrare l'opera di Menandro specialmente dal punto di vista del contenuto (in base ad esso le commedie sono suddivise in "commedie di riconciliazione", "commedie di critica sociale", "commedie di intreccio e di satira"). Nel cap. II, e in parte del I, è proposta una ricostruzione di parecchie commedie di Menandro, notevole specialmente quella della περιειρημένη; nel cap. V sono studiati gli influssi esercitati sulla commedia di Menandro dalla tragedia (di Euripide, e, per gli effetti di contrasto tra due personaggi, Sofocle), dalla commedia antica e della media, e dalle teorie - etiche ed estetiche - della filosofia peripatetica.



A proposito del gruppo di commedie, classificate come "plays of social criticism", l'A. ha ritenuto opportuno osservare che "it is justifiable to call these plays Social Criticism because Menander is criticising views prevalent in Athenian society and supporting a remedy", (p. 66): vuol dire che anche lui ha avuto per un momento il dubbio - come l'ho anch'io, e forse parecchi lettori di Menandro - che sia alquanto eccessivo attribuire a Menandro una tale serietà di intenti sociali e morali. Nelle commedie di Menandro possono esservi, anzi vi sono, spunti moralistici e sociali e atteggiamenti satirici, ma essi - mi sembra - vi entrano, per dir così, nel quadro della rappresentazione veristica della vita e non ne costituiscono lo scopo, nemmeno, forse, uno degli scopi.

Una delle cose più interessanti del capitolo è il tentativo di sistemazione cronologica fatto nell'appendice (pp. 103-108), partendo dalle datazioni fornite, per alcune commedie, da fonti esterne, e dai riferimenti ed avvenimenti esterni o a personaggi del tempo, per passare poi alla valutazione degli elementi interni (per es., "the *Epitrepontes* has a subtlety of characterisation which joins it to the *Adelphi* and *Heutontimoroumenos*", ecc.) e a un criterio tecnico, metrico (la mancanza di versi che non siano trimetri giambici negli *Epitrepontes*, e la loro presenza nelle commedie più antiche); sono argomenti da trattare con mano leggera e con prudenza, e così li tratta il Webster, con risultati che, se non si possono dire accettabili in blocco, sono certamente degni della più attenta considerazione.

L'ultimo capitolo tratta degli influssi filosofici sulla commedia di Menandro; il W. limita questi influssi alla scuola peripatetica (Aristotele, Teofrasto), negando che influssi stoici o epicurei possano essere riconosciuti in essa. Questo è vero, ma nel senso che nessuno dei passi riconducibili a fonti filosofiche ci porta necessariamente a Epicuro o a Zenone; ma ciò non esclude che l'influsso di una di queste due dottrine, precisamente dell'epicureismo, possa essere - come aveva osservato Bignone ("Atene e Roma", 1908, p. 311) - più largo e profondo sì da "penetrare tutta la commedia di Menandro". Un passo degli *Epitrepontes*, 56 sgg., avvicinato da Webster (p. 208) a Teofrasto (ap. Porph. *de abstinentia*, 22, 293), per la grande somiglianza dei concetti espressi nei due passi, ha attirato particolarmente la mia attenzione: io avevo discusso il passo di Menandro in un numero degli "Atti della Società di Scienze e Lettere di Genova", 1939, vol. IV, fasc. II, e lo avevo messo in relazione con alcuni luoghi dell'*Ecuba* euripidea, vv. 802 sgg., 844 sgg. (sia detto qui tra parentesi, ma non mi sembra esatto tradurre come fa il W.  $\kappa\omicron\iota\upsilon\omicron\nu\varsigma \tau\omega\iota \beta\acute{\iota}\omega\iota \pi\acute{\alpha}\nu\tau\omega\nu$ , "it is a general principle of human life", ma piuttosto "è cosa che interessa la vita di tutti"): della medesima natura mi sembra che siano probabilmente molti dei luoghi "filosofici" di Menandro, di origine cioè letteraria, e non direttamente filosofica: ciò ci aiuta a porre sulle basi più proprie il problema trattato in questo capitolo.

Il Webster è un "esperto" degli studi menandrei, e si vede chiaramente

anche da questo volume come egli domini da padrone la varia e complessa materia. La bibliografia è ricchissima, ma non ingombrante: anche molti dei lavori italiani sono conosciuti (sorprende che non siano, fra l'altro, ricordati, nel campo specifico degli argomenti trattati nel volume, l'edizione del Coppola, e quella degli *Epitrepontes* del De Falco, della quale una nuova edizione è uscita nel 1949). Una notizia è poi da rettificare: l'attribuzione della cosiddetta *Comœdia Florentina* a Menandro non fu fatta dallo Ulbricht ma dal primo editore, il Vitelli; l'assegnazione del frammento all'*Heauton penthon* era stata proposta dal Coppola (RIGI, 1922, fasc. I-II, pp. 35 sgg.). L'ipotesi che il titolo della commedia sia stato *Heauton penthon* o *Epikleros* (all'*Epikleros* l'assegnava lo Herzog) - avanzata dal Webster - merita di essere dimostrata.

GEORGES MÉAUTIS, *Platon vivant*; Éditions Albin Michel, Paris 1950; pp. 360; 480 fr.

Il libro non si rivolge ai filosofi nè ai filologi e nemmeno ai lettori comuni, ma a quanti siano convinti che "il vero non è separabile dal bello", e trovino che "l'entusiasmo è cosa altrettanto importante che la fredda ragione"; scopo di esso è di "rendere vicino a ogni anima eletta il dramma che fu la vita di Platone", e rendere accessibile quella parte della sua opera che all'A. è parsa eternamente viva.

Opera, dunque, questa del M. non di erudizione nè di carattere aporetico - sebbene anche i filosofi vi possono trovare cose assai interessanti - ma nemmeno - tutt'altro! - vita romanzata, chè anzi essa segue scrupolosamente i testi (tra i quali la VII epistola, dall'A. ritenuta autentica, insieme forse all'VIII, e documento biografico della più alta importanza), e nulla, si può dire, di non testimoniato, οὐδὲν ἀνάγκη, contiene. Giacchè è pur sempre l'opera di uno studioso di prim'ordine delle letterature classiche, di uno che ha conoscenza profonda dell'opera di Platone e dell'ambiente spirituale in cui essa si svolse e trovò giustificazione. Perciò nessuno si meraviglierà che anche un lavoro così concepito non sia una pigra ripetizione di concetti acquisiti, ma contenga invece anche elementi originali di valutazione e miri in qualche caso a rettificare idee comunemente accettate.

Una delle idee che guidano l'interpretazione data dal M. della filosofia di Platone è che l'influsso dell'orfismo fu in Platone più profondo di quello che comunemente si creda; e che, in particolare, alcuni passi - dell'*Apologia*, del *Critone*, della *Repubblica*, - trovino la loro spiegazione nel carattere "allusivo", di essi (allusione, più o meno velata, alle concezioni orfiche). L'inclusione di Triptolemo nel tribunale infernale, accanto a Eaco, Minos e Radamanto (p. 124), l'accento ai "fertili campi di Ftia", dell'*Ambasceria* dell'*Iliade*, nel *Cri-*

tone (p. 132), la citazione di un verso del canto XI dell' *Odissea*, nella *Repubblica* (p. 247) sarebbero volute "allusioni", a dottrine orfiche, e la cosa è possibile, ma ho l'impressione, d'altra parte, che il M. sopravvaluti un po' la portata dell'influsso dell'orfismo nella filosofia di Platone.

L'esposizione della filosofia di Platone che occupa la seconda parte del libro, è fatta soprattutto in servizio di quella biografia interiore del filosofo che il libro si propone di disegnare. A un libro non bisogna mai chiedere più di quello che esso vuol dare, e perciò non ci dorremo che quasi nulla sia detto della filosofia delle idee e della filosofia dell'ultimo Platone, e che di dialoghi importantissimi (ma già l'A. aveva, come suol dirsi, messo le mani avanti, nella prefazione) non si faccia alcun accenno. Una delle osservazioni più felici mi è parsa quella con cui si vuole spiegare l'atteggiamento, fin troppo severo, di Platone nei riguardi della poesia e di Omero in special modo: questa ostilità non si spiegherebbe che "par le désir farouche de tuer le poète qui était en lui pour ne laisser vivre que le philosophe et le mathématicien", "toute la polémique contre Homère ne s'explique que par le conflit dramatique qui se déroule dans son âme" (p. 216). La conoscenza dell'uomo aiuta a comprendere, a sua volta, in questo come in altri casi, il senso della dottrina.

Raramente il M., nel tracciare la biografia di Platone, si lascia trasportare dall'invito della fantasia, e quando lo fa - tre o quattro volte, in tutto: quando per es., immagina i pensieri di Platone nel lasciare per l'ultima volta la Sicilia (p. 80), o quando immagina gli ultimi momenti del filosofo (p. 102) - lo fa con mano leggera, ἀπάλαισι χέρσιν, con animo di poeta, o, meglio, di storico che sa essere poeta senza dimenticare di essere critico. Il libro si conclude con una di queste deliziose fantasticherie, che interpretano la realtà senza falsarla, pur andando al di là di essa: dopo aver descritto la scena in cui si svolge il *Fedro* e aver riferito fin le ultime battute del dialogo, il M. scrive: "Socrate et Phédre s'en sont allés. Seules les cigales chantent encore; les feuilles s'agitent doucement sous la brise du soir, l'eau continue à couler, mais il semble que les paroles prononcées en cet endroit continuent à vibrer dans l'air...". Esse contengono l'eterno messaggio della filosofia di Platone, l'invito ad "acquistare la bellezza interiore". Siamo grati a Georges Méautis d'averlo reso, con questo bel libro, più chiaro e più accessibile a una cerchia più larga di lettori.

ARISTAINETOS, *Erotische Briefe*. Eingeleitet, neu übertragen und erläutert von A. LESKY ("Bibliothek der Alten Welt", Griechische Reihe), Artemis-Verlag, Zürich, 1951; pp. 191.

È uno dei più riusciti volumi di una riuscitissima collezione. Senza inutile ingombro di erudizione, ma con una completezza di conoscenze quale non si

potrebbe desiderare più sicura e più agile, Albino Lesky - uno studioso di riconosciuta e meritata fama - nella densa e perspicua introduzione, dopo aver dato alcune essenziali notizie sulla storia del testo e le più antiche edizioni, traccia un rapido schizzo di ciò che rappresentino la donna e l'amore nella vita e nella poesia greca, dal mondo eroico della poesia omerica al "nuovo", rappresentato da Archiloco a Saffo, ad Anacreonte, ad Alcmene, a Mimnermo, e da questi alla tragedia attica - a Eschilo, a Sofocle (delle *Trachinie* e dell' *Antigone*), a Euripide (dell' *Ippolito*, e della *Stenabea*, dell' *Eolo*, del *Crisippo*, delle *Cretesi*) - e a Platone, fino alla commedia, media e nuova, e alla elegia ellenistica di Ermesianatte, di Filita, di Callimaco, e all'epigramma, e all'elegia romana di Propertio e di Ovidio e all'epica di Apollonio, e poi alla novella ionica, ai *Μυήσιακά* di Aristide, alla *Matrona di Efeso* di Petronio, alla novella di Cimone nell'epistola di Eschine, ad Alcifrone, a Luciano. È superfluo dire che l'esposizione fatta qui dal L. non è una pigra presentazione di notizie e di giudizi, ma ha un accento di spiccata personalità, anche se questa non faccia mostra di sé, e si lasci solo cogliere nella freschezza di talune impressioni e nella posizione presa in talune questioni, pur affrontate senza pesantezza erudita.

Della traduzione, che mi sembra conciliare felicemente le esigenze della fedeltà e quelle della chiarezza, non spetta a un lettore straniero giudicare. Ma non è soltanto in essa l'interesse del libro, per i lettori filologi, almeno. Per questa categoria di lettori, le note che seguono alla traduzione costituiscono un pasto assai ghiotto; di ogni lettera sono studiate le fonti, e date le opportune spiegazioni, di carattere antiquario e mitografico; l'erudizione del L. è sempre della più eletta specie. Non ci sorprenderemo certo che egli utilizzi e riporti in una sua elegante traduzione poetica i frammenti callimachei della *Cydippe*, anche i più recenti pubblicati da Pfeiffer; a proposito della epistola I, 13, che è una vera e propria novella, egli fa la storia del motivo novellistico, da Valerio Massimo alla *Aegritudo Perdiccae* (la serie tuttavia non è completa, e agli autori citati andrebbero aggiunti Claudiano, c. *minora* 8 (69), Luciano, *de conscrib. historia*, 35, *Icaromen.*, 15, Galeno, XIV, 630 sgg., *Gesta Romanorum*, XL).

Il testo è, in massima, quello degli *Epistolographi Graeci* dello Hercher; in parecchi punti, una ventina, il L. se ne allontana, proponendo correzioni sue, che migliorano in più di un caso il testo stesso. Qualche correzione mi è sembrata tuttavia non necessaria: per es., in I, 13 p. 145, 38 μεταβαλεῖν εἰς μάστορον μοιχείας καὶ τῆς ἑαυτοῦ γαμετῆς potrebbe stare anche senza aggiungervi alla fine συλλαβεῖν, la cui caduta sarebbe tuttavia giustificabile per via del μεταβαλεῖν; in II, 16, 10 ὅτι ποθεῖται è abbastanza chiaro, e l'inserzione di μάτην proposta da L., pur chiarendone il significato, non mi sembra necessaria. Anche in I, 24, p. 154, 34 non è forse necessario leggere e. g. δ' <εὐκαίρως θύσασα> τὴν θυσίαν, ἑάν..., le parole del testo, senza l'aggiunta, potendo significare qualche cosa come "per Afrodite, alla quale abbiamo sacrificato. Riconoscerò il sacri-

ficio, se la dea ti abbia piegato verso di noi „ (e cioè: “ vedrò l'azione - l'effetto - del sacrificio nel fatto che la dea ti abbia fatto inclinare verso di me „, o, in altri termini, “ se la dea ti farà venire da me, vedrò in ciò l'effetto del sacrificio fatto ad essa „).

Anche da questo lato, della costituzione del testo, il merito del Lesky non è piccolo; coi suoi 75 punti in cui si allontana dal testo dello Hercher, questa piccola appendice critica, mentre dimostra, se ce ne fosse bisogno, come il traduttore non abbia evitato nessuna difficoltà d'ordine critico o esegetico offerta dal testo, costituisce di per se stessa il fondamento di quella che potrebbe essere la futura edizione critica di Aristeneto: giacchè è noto che proprio nel fare opera di traduzione si vedono emergere quelle difficoltà del testo che vanno risolte e sanate in sede critica.

Aggiungono pregio al volumetto sedici tavole fuori testo riproducenti appropriati monumenti d'arte figurativa.

## L' ULTIMA CRITICA VERGHIANA

**I**l Verga è uno degli autori più discussi della nostra recente letteratura, ma la sua fama esce sempre maggiormente rafforzata dalle polemiche. L'opera di Giovanni Verga, per trascorrere di tempo e per travaglio di critica, quasi "per forza di levare", (che è, in questo caso, evasione dalle pastoie della contingenza) ha acquistato quella libertà senza la quale ogni opera d'arte non può vivere nel tempo. Già il Russo, nella rinnovata edizione del suo noto saggio, nel capitolo dedicato alla lingua del Verga, afferma: "Si vorrebbe proprio che non si parlasse più di verismo, a proposito di questa strenua ricerca di una lingua provinciale del Verga; il verismo è stato un'astuzia della storia, che ha indotto, esteriormente, lo scrittore a mettersi per la via battuta anche da altri maestri non veristi e nati prima del verismo".<sup>1</sup> Non soltanto per la lingua, ma anche per l'ispirazione e la classificazione delle opere del Verga debbono ormai valere queste parole: è il segnale, il sintomo della liberazione anche della critica. Il superamento di certe posizioni non è facile, e i critici non si sottraggono dalle influenze della tradizione, onde, dopo la parentesi della guerra, i nuovi studi verghiani hanno ripreso in parte vecchi temi (talora anche superatissimi), ma, a ben guardare, una esigenza di rinnovamento li pervade quasi sempre e la nuova direzione è anche visibile.

Lo studio più scapigliato, vivace e talvolta sottile, di critica verghiana, apparso in questi ultimi anni, ci sembra quello di Ermanno Scuderi.<sup>2</sup> Bisogna leggere questo libro fino all'ultima pagina per rendersi conto dei pregi in esso sparsi qua e là, ma è difficile superare il primo scoglio, cioè il primo capitolo, la cui lettura potrebbe essere utilmente evitata. Si tratta di una rapida rassegna di critica verghiana, sommaria e disordinata, presuntuosa e irriverente, nella quale lo Scuderi investe tutti coloro i quali hanno avuto il torto di non pensare come lui o di non apprezzare e intendere interamente l'arte del Verga. In verità tutto il lavoro ha intonazione vivacemente polemica (che tradisce, in qualche caso, il fatto personale), ma per lo meno, nei capitoli successivi, i giudizi sono discussi, le tesi sono documentate, il discorso è ragionato, mentre in questa prima parte l'autore pare che voglia dire: Non ha capito nulla nessuno. Verga è, per Ermanno

<sup>1</sup> L. RUSSO, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza 1941, p. 398.

<sup>2</sup> E. SCUDERI, *Verga*, Catania, Edizioni Camene, 1950.

Scuderi, il primo amore letterario; questo studioso ha rimeditato a lungo il suo Autore da quando, or sono molti anni, pubblicò alcune non indegne *Interpretazioni verghiane*<sup>1</sup>, ma il grande amore gli fa perdere il senso della misura. Certe sovrabbondanze dei vent'anni non si giustificano più. Egli si indigna perché molti hanno parlato di Verga da dilettanti e senza averne inteso il valore, eppure tutto è stato utile alla divulgazione e ai vasti interessi sorti intorno all'opera verghiana; le teorie errate e i labili giudizi cadono da sé, e non intralciano certamente il progresso della critica seria e meditata. Ognuno ha "sentito" Verga e lo ha giudicato a suo modo, che importa? La critica non è un privilegio di pochi iniziati.

Nel secondo breve capitolo lo Scuderi riprende l'argomento del verismo per sostenere che, non ostanti le suggestioni zoliane e naturalistiche, il Verga aveva un suo credo artistico originale e personale. Sarebbe tempo di ricondurre la polemica del verismo verghiano ai suoi giusti limiti, riconoscendo la originalità di un'arte che non ha tratto da teorie, né dai suoi precedenti o dalle correnti del suo tempo, maggiori influenze di quanto non ne abbiano tratto altre opere di primo piano della nostra letteratura. Abbiamo citato il pensiero del Russo, ma già molti anni prima Camillo Pellizzi aveva osservato: "*Cavalleria rusticana* e *La lupa* di Verga, come tutta l'opera migliore di lui, sono presentate alla luce del mondo sotto l'equivoco naturalistico, ma vincono quell'equivoco e se lo lasciano dietro, lo dominano e lo schiacciano col vigore della poesia. Nel Capuana invece il peso della teoria è più sensibile..."<sup>2</sup> Insomma Verga segue Zola e le teorie naturalistiche fin dove la sua natura di artista glielo consente, ma non è un teorico né ha salda preparazione critica, onde tutte le volte che tenta una codificazione o una enunciazione dei suoi canoni non riesce a esprimersi con chiarezza né riesce a capire donde derivino le norme fondamentali della sua prosa. Nascono così le espressioni intorno all'opera *fatta da sé*, al *giornale di bordo*, ecc., espressioni che non hanno alcun valore definitorio dell'arte verghiana: al Verga non possiamo e non dobbiamo chiedere giudizi critici ma soltanto opera d'arte, ché la critica vien dopo e dobbiamo farla noi, se sappiamo.

Neanche, dunque, può essere vero quello che lo Scuderi arguisce e cioè che Verga abbia avuto, nel fare le sue proposizioni critiche, "la riserva mentale di chi fa un ideale d'arte tutto suo, ma ama enunciarlo con espressioni d'altri": nessuna riserva mentale e, forse anche, nessun ideale d'arte, o per lo meno, si parli soltanto dell'ideale della *sua* arte. Verga è verista come Dante è stilnovista e Petrarca umanista e Leopardi romantico; Verga imita Zola o Manzoni come Dante imita Virgilio, come Petrarca imita Dante, come Foscolo imita Ioung e Alfieri imita Petrarca.<sup>3</sup> Verga, semmai, deriva le teorie dai suoi stessi romanzi;

<sup>1</sup> Firenze, La Nuova Italia, 1937.

<sup>2</sup> C. PELLIZZI, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia 1929, p. 106.

<sup>3</sup> Non bisogna sopravvalutare certi studi comparativi, per altro assai utili, come quello di G. RAGONESE, *La lingua parlata dei Promessi Sposi e del Verga* (in "Belfagor" 1948, n. 3, p. 289-99).

non l'opera nasce in funzione delle teorie, ma le teorie dall'opera. Dalla prosa verghiana possiamo trarre le linee di un pensiero critico latente nello scrittore, ma quel pensiero s'è già fatto poesia e bisogna "sentirlo", più che discuterlo. Nella *Storia d'una capinera*, in *Eros* e in altri romanzi del primo momento, l'ideale artistico del Verga è già visibile, e lo Scuderi, lettore attento e sensibile, ne ha colto, come nessun altro aveva fatto sinora, i tratti salienti: la ricerca sarà ancor più apprezzabile quando servirà a chiarire la parabola artistica verghiana. Ma quanto alla estraneità, al distacco dello scrittore dai suoi personaggi, la strada da seguire è forse un'altra, e l'aveva veduta il Pellizzi: "se non si fosse un poco estraniato al primitivo sé stesso in quell'ambiente sociale e intellettuale lombardo, così diverso dal suo, siciliano; non avrebbe avuto luogo nel suo spirito quel distacco che gli permise, più tardi, di vedere i Malavoglia. Fuori di sé li aveva già visti, nell'infanzia e nell'adolescenza; ma ora li rivedeva in sé stesso, con quegli occhi dell'immaginazione creatrice, che non sono memoria, ma la quinta essenza della memoria. Poiché ognuno, prima di vedere chicchessia in sé stesso, deve prima esserne portato fuori. È il distacco, lo sdoppiamento che sta sempre agli inizi della creazione artistica: l'artista trae l'opera dal proprio intimo, ma, per trarnela, deve già esserne tratto egli stesso".<sup>1</sup> Si dirà che il Verga credeva persino di fare arte sociale e, illudendosi di allargare il proprio orizzonte, lo rimpiccioliva, e certa critica apprezzò i *Malavoglia* solo perché "l'autore si è sottratto interamente dal libro".<sup>2</sup> Che importa? Quando gli artisti tentano di definire sé stessi sono sempre un po' ingenui; anche Di Giacomo si definì un "verista sentimentale", e definì l'arte: "osservazione della verità con alito di poesia personale".<sup>3</sup> In fondo sono tutte questioni da "prefazione", e, diceva bene il Torraca, "lasciamo stare la prefazione e badiamo al libro".<sup>4</sup>

---

dove non soltanto la lingua ma soprattutto le "situazioni analoghe" del romanzo manzoniano e dei maggiori romanzi verghiani vengono messe in evidenza, il R. conclude che, sì, Verga ha dato "nuovi capolavori alla letteratura italiana", ma lo ha fatto "rivoluzionando in una stupenda concentrazione di mezzi e di risultati poetici, il discorso parlato dei *Promessi Sposi*". Ora, a parte il fatto che non si può parlare di rivoluzione ma semmai di rielaborazione o di rinnovamento, le suggestioni manzoniane possono costituire un elemento della ispirazione verghiana, ma non possono essere sufficienti alla creazione di un capolavoro. Del resto i termini della questione sono più chiaramente espressi dal Russo (*op. cit.*, p. 398 e segg.).

<sup>1</sup> C. PELLIZZI, *op. cit.* p. 140.

<sup>2</sup> V. MORELLO (Rastignac), *Il romanzo italiano* nel vol. *Nell'arte e nella vita*, Milano-Palermo, Sandron, 1900. A p. 101 si legge: "Io non credo vi sia un romanzo più impersonale dei *Malavoglia*. L'autore si è sottratto interamente dal libro. Restano in azione i personaggi, soli. O meglio, le persone che vedono con i propri occhi, pensano col proprio cervello, parlano con la propria lingua di pescatori, senza che mai l'occhio, il cervello dello scrittore supplisca alle deficienze. Il grado di coscienza si eleva nel mondo del *Mastro Don Gesualdo*, e con la coscienza dei personaggi anche l'arte del Verga". Il cervello dello scrittore, dunque, resterebbe assente, e l'arte dipenderebbe dalla coscienza dei personaggi.

<sup>3</sup> In una lettera del 1° febbraio 1894 a George Hérèlle, pubblicata da Francesco Flora (*Lettere inedite di Salvatore Di Giacomo*, in "Letterature moderne", Milano, settembre - ottobre 1951).

<sup>4</sup> Il Torraca, in una delle prime recensioni ai *Malavoglia*, intuì la relatività della questione zolliana e verista: "noi gridiamo allo scandalo se, con un buon paio d'occhiali, riusciamo a sco-



Lo studio della parabola artistica verghiana, dai *Carbonari della montagna* (1861) fino a *Dal tuo al mio* (1906), costituisce tutto il lavoro dello Scuderi, anzi in questo nucleo centrale le altre brevi parti potrebbero essere contenute, anche sotto forma di note. Vi si discorre dei principali problemi di critica verghiana, dalla questione della lingua a quella del verismo, dalla unità di ispirazione alla coerenza formale. Anche qui c'è difetto di metodo, sproporzione (troppo spazio è dedicato ai *Malavoglia*, troppo poco al *Mastro don Gesualdo*, nulla al teatro), un procedimento piuttosto scolastico, la solita esuberanza e la solita animosità, ma i giudizi sono spesso esatti e certe indagini rivelano non comune acutezza e forza di penetrazione. Dalla lettura attenta delle opere giovanili deriva uno studio di elaborazione stilistica che ci sembra veramente probante per la dimostrazione della continuità e progressione artistica verghiana. Certo, oggi, nessuno dovrebbe più parlare di soluzione di continuità nell'opera del Verga, né dovrebbe insistere nella distinzione netta tra due periodi di attività dello scrittore siciliano,<sup>1</sup> ma trovare il legamento e scoprire il vasto incrocio di motivi, di sentimenti, di attrazioni in pagine apparentemente tanto diverse, non è compito facile né accessibile a tutti. Eppure, statì d'animo e parole dei *Carbonari della montagna* ritornano nei romanzi della maturità; gli esempi sono chiari. Leggiamo nei *Carbonari della montagna*:

"Va, figlio mio. Tu acquisterai ciò che Dio ti ha negato ed io ho avuto la disgrazia di non darti!... Ma tu non ritroverai mai più tua madre!.."

E nei *Malavoglia*, nell'episodio ben noto della progettata partenza di 'Ntoni: "Senti - disse infine - tu te ne andrai se vuoi andartene, ma non mi troverai più, che ora mi sento vecchia e stanca e mi pare che non potrei reggere a quest'altra angustia..".

Filomena e Rosalia della *Storia d'una capinera* si trasformano in Mena e Lia Malavoglia. Maria aveva gridato, "Voglio andarmene! Voglio uscire di qui! Non voglio più starci!.."; Lia griderà, "Voglio andarmene! Non voglio starci più qui!". In *Eva* non mancano motivi cari alla più grande arte verghiana, come quello dell'affetto materno; in *Tigre reale* c'è, tra l'altro, la figura di Erminia, mite e rassegnata e fedele, che ritroveremo, sviluppata e resa più dolente, nei

---

pire che qualcuno dei più vigorosi, se non dei più originali, tra gli innumerevoli autori di bozzetti, di novelle e di romanzi, che ci pullulano intorno, è della scuola che noi ci ostiniamo a intitolare dallo Zola, mentre lo Zola si sfacchina a rispondere di non avere inventato niente, di essere discepolo e non maestro, continuatore e non precursore. Lasciamo stare, dico io, la prefazione, le intenzioni, i fini, e badiamo al libro." (F. TORRACA, *I Malavoglia* nel vol. *Scritti vari*, Napoli, Perrella, 1907, p. 376). L'articolo è del 9 maggio 1881.

<sup>1</sup> Il Raya, nello studio sul *Romanzo* (Milano, ed. F. Vallardi, 1950), parla a proposito del primo Verga, di "statì d'animo così approssimativi e convenzionali, da rendere terribilmente e vanescenti tutte le figure, ad eccezione, in certo modo, della monaca della *Capinera*". Ma gli statì d'animo, come proprio l'ultima critica tende a dimostrare, sono in gran parte uguali in tutti i romanzi anche se variamente graduati quanto a intensità e potenza espressiva. Pagine sobrie ma intense dedica il Raya ai *Malavoglia*.

due romanzi maggiori, e c'è anche un'assai significativa rappresentazione dell'amore casto e nativo. Si arriva così a *Nedda* (1874), che, anche per lo Scuderi, è vicina ai capolavori; *Eros* (1875) è il romanzo della confessione e della liberazione. Più che un "riepilogo dell'attività giovanile", che "documenta la stanchezza dello scrittore" (Russo), *Eros* sembrerebbe interpretare il momento del superamento, poiché in esso è il travaglio per l'abiura del vecchio e l'affermazione del nuovo stile, lo spirito dell'artista è già libero e i nuovi soggetti sono già presenti nella mente del Verga il quale condanna l'ambiente *charmant* delle avventure mondane ("spesso, la notte, ritornando stanco a casa, invidiava il suo cocchiere e il suo cameriere che stavano ad aspettarlo, pur non sapendo farsi idea del come si potesse vivere nella loro condizione"), confessa di credere nel valore delle cose semplici e umane ("tutta la scienza della vita sta nel semplificare le umane passioni, e nel ridurle alle proporzioni naturali"), esalta gli affetti domestici ("visse tanti lunghissimi anni senza alcun sentimento schietto, senza alcuno degli affetti più intimi"), rivela il senso della solitudine ("la famiglia vi salverebbe... so quel che vuol dire essere soli al mondo"), e, uscendo dal sottinteso, affronta senz'altro questi problemi che altre volte erano stati soltanto accennati o intuiti, e che saranno sviluppati nella produzione successiva. Quanto al regresso nel confronto con *Nedda*, pubblicata l'anno precedente, ammesso che di regresso si possa parlare, non si può escludere che il bozzetto *Nedda*, scritto dopo *Eros*, sia stato pubblicato prima per la sua brevità o per altre esigenze editoriali, essendo certamente più facile pubblicare un bozzetto che un romanzo. Ove si pensi, poi, alla unità di ispirazione e alla inconsistenza delle cosiddette fratture (tra poco parleremo della esperienza del *Mastro don Gesualdo*, e di altri argomenti a tal fine probanti), la questione della cronologia perde, per questo riguardo, ogni importanza.

I motivi fondamentali che lo Scuderi riscontra nelle opere giovanili del Verga, e che torneranno nella produzione matura, sono quelli della passione e della solitudine (il Russo nota anche il motivo del *di qua e di là*, che contiene in sé il vagabondaggio, l'incertezza, i colpi di fortuna, e potrebbe contenere la solitudine). La passione, però, dev'essere intesa nel senso di partecipazione dolente alla umana tragedia, partecipazione totalitaria dell'autore, dei personaggi, della natura, onde la passionalità intensa della *Lupa* non spira soltanto dall'insano desiderio d'amore che divora la donna, ma anche dalle vaste distese assolate dei campi di frumento, dalla superstiziosa religiosità dei contadini che si segnano alla vista di lei, dalla innocente sventura della figlia Maricchia. Similmente, nei *Mala-voglia*, è passione il sacro rispetto dei pescatori per il mare terribile e generoso, è passione l'infelice e casto amore della Mena per compare Alfio, e il naufragio della "Provvidenza", e la fuga di Lia.

Non sempre, non ostanti le buone osservazioni e le opportune citazioni, lo Scuderi riesce ad analizzare compiutamente i personaggi, ma per taluni di essi

l'analisi è più compiuta, come per Lia dei *Malavoglia* e Diodata del *Mastro don Gesualdo*. Lia non è un personaggio di primissimo piano, tuttavia ha una sua spiccata individualità che si forma per accenni, talvolta sfuggenti al lettore superficiale, i quali creano l'atmosfera in cui il personaggio vive e si sviluppa, onde il racconto si snoda nella più perfetta consequenzialità. Una volta Lia non era, "né carne né pesce", poi la figura prende sempre più consistenza, la coerenza degli atteggiamenti è perfetta dal primo apparire alla definitiva scomparsa del personaggio, sicché esso può continuare a vivere ancora oltre, nel ricordo di compare Alfio che l'ha veduta in città, dopo la fuga, quando di certo la poveretta "avrebbe voluto piuttosto che il mulo le fosse camminato sulla pancia". Quasi tutte le pagine dedicate dallo S. al *Mastro don Gesualdo* sono riservate a Diodata, un personaggio che già largamente ha attirato l'attenzione dei critici. Il dramma gesualdesco è definito "una lotta sorda tra lui e l'ambiente, lotta nella quale egli non sa trovare le ragioni e le armi necessarie, che son quelle dello spirito, e soccombe". Questa non sarebbe, dunque, l'epopea della "roba", sarebbe un romanzo psicologico, e non è così, perché se don Gesualdo non sapesse davvero le ragioni e le armi necessarie alla lotta non vivrebbe la sua epica avventura. Don Gesualdo conosce bene uomini e cose, e conosce anche le ragioni dello spirito che sono proprio quelle che lo fanno trionfare in tutte le sue imprese: don Gesualdo è un eroe, un lottatore formidabile e la sua lotta è tanto più grande in quanto è rivolta contro le forze imponderabili della natura, alle quali, tuttavia, egli impone la sua volontà. La fatalità di cui è pervaso il romanzo di don Gesualdo è diversa da quella dei *Malavoglia* perché è più contrastata, impegnata, sconvolgente; più tragica appare la punizione e più totale lo sfacelo, quindi più classico è lo spirito dell'opera.

Il *Mastro don Gesualdo* è stato in questi ultimi anni studiato in particolar modo perché è il romanzo, in certo senso, più complesso ed elaborato del Verga. Lo studio di elaborazione condotto su questo romanzo è indicativo della tecnica e del travaglio per mezzo dei quali l'arte verghiana arriva alla sua completa espressione.<sup>1</sup> La prima redazione, pubblicata a dispense nella "Nuova Antologia", dal luglio al dicembre 1888, è orientata verso i primi romanzi, mentre a un solo anno di distanza assistiamo a una trasformazione radicale dello stile. Però l'argomento e la ispirazione sono uguali, i personaggi hanno le stesse caratteristiche e vivono nella stessa atmosfera, soltanto il lavoro di lima è riuscito

<sup>1</sup> S. LO NIGRO, *Le due redazioni del Mastro Don Gesualdo*, in "Lettere Italiane", Arona, gennaio-marzo, 1949. Il Lo Nigro parla di "progresso stilistico", che è un adattamento dello stile all'ambiente, e osserva che la revisione dell'abbozzo eliminò ogni residuo di verismo, sicché il romanzo appare originale e indipendente da influssi di scuola. Si veda, anche per questo, una *Lettura di Mastro don Gesualdo* di G. PETRONIO, (nella "Rassegna d'Italia", Milano, novembre-dicembre 1948, gennaio-febbraio 1949), dove è analizzata e studiata la genesi del romanzo. Particolarmente interessante, ci sembra, nello studio del Petronio, il rilievo di un umorismo tipicamente verghiano.

a dare diversa intonazione e diversa efficacia al racconto: nel Verga minore c'è, dunque, il Verga maggiore; il Verga minore può diventare, con qualche ritocco, il Verga maggiore. Uno studio completo sulla elaborazione dello stile in Verga non è stato fatto, ma sarebbe utile ad illuminarci non soltanto sulla questione della lingua ma anche sulla più segreta ispirazione di questo artista, che, proclamando la impersonalità dell'arte, metteva invece nella sua opera non soltanto l'anima sua, ma anche quella del suo popolo e della sua razza. In certo senso anche lo Scuderi ha fatto uno studio di elaborazione cercando i contatti, di stile e di ispirazione, tra i primi romanzi e quelli della grande stagione verghiana, ma lo studio va fatto sistematicamente per potere pervenire a risultati definitivi. Questi studi di stile, oggi tanto in fiore, se per certi autori possono offrire soltanto una raffinata sottigliezza di interpretazione, per il Verga invece potrebbero spiegare, con la genesi e lo sviluppo, la vera essenza di un'arte che sotto l'illusione della forma nasconde una fondamentale ed eterna sostanza spirituale. Forse si finirebbe di parlare (e sarebbe tempo) dei famosi "errori" del Verga e del suo presunto mondo angusto e piccino. Sembra strano, ma ancora oggi c'è chi parla di queste cose (se lo Scuderi lo avesse saputo!).<sup>1</sup>

Persiste in quest'opinione chi parla di un Verga "narratore debole e dispersivo", di una "artificiosità e meccanicità eccessivamente imponente e affaticante", dei *Malavoglia*, o di un linguaggio "ostentatamente sgrammaticato".<sup>2</sup> Ci sembra di ritornare a Rastignac: "So bene che ad esso qualcosa manca e qualcosa sovrabbonda; so che, per un preconceito teorico assolutamente detestabile, la lingua perde il suo carattere nazionale e la grammatica le sue leggi universali; ma, a parte questi errori attraverso i quali il Verga ha creduto di poter far meglio rilucere la coscienza del suo mondo marinaro e paesano, errori nei quali mi auguro egli non voglia oltre insistere, io oso affermare che...".<sup>3</sup> E osava affermare certa superiorità del Verga su Zola per la "vasta e profonda messe di osservazioni", mentre il Torracca parlava di "una sintassi tanto semplice che pare scorretta".<sup>4</sup> Il Frasca, oggi, fa qualche riserva per quelle poche pagine, in cui il Verga, ricusando le sue stesse teorie, sconfessa sé stesso e mette il cuore nelle vicende dei suoi personaggi. Pare, dunque, che ci si debba intendere sulle poche pagine che ai più attenti lettori del Verga sono sembrate *moltissime*; ma in questo caso si tratterebbe di gusto e valutazione strettamente personali. Perché, poi, badare tanto alle teorie del Verga? Tanta acqua è passata davvero invano sotto i ponti!

Le due fonti della ispirazione verghiana confluiscono negli stessi motivi arti-

<sup>1</sup> La bibliografia usata dallo Scuderi non è aggiornata: mancano tutti gli studi più recenti che sono qui particolarmente citati e utilizzati.

<sup>2</sup> L. FRASCA, *Appunti sul Verga: I Malavoglia*, in "Convivium", Torino, marzo-aprile, 1949.

<sup>3</sup> V. MORELLO, *op. cit.* pag. 101.

<sup>4</sup> F. TORRACA, *op. cit.* pag. 385.

stici. I due mondi, nobile e plebeo,<sup>1</sup> hanno unica radice nell'animo del poeta: ch  di poesia bisogna parlare se si vuole trovare l'elemento che fa immortale l'opera del Catanese. Quei vincoli tra la prima e la seconda maniera, che sembrano spezzati nei *Malavoglia* riaffiorano evidenti nel *Mastro don Gesualdo*, onde il Petronio potr  opportunamente notare, a proposito di questo romanzo: "Non tutte, dunque, sono spezzate nel Verga le corde del sentimento e del sogno, e ancora egli si esalta a certi motivi di passione romantica, anche se non vi si abbandona pi  tutto, come al tempo dei primi appassionati romanzi".<sup>2</sup>

Il ciclo si conclude, cos  come si era iniziato, con la *Duchessa di Leyra*. Uguali sono i motivi della famiglia, della roba, della solitudine, ai quali, gi  abbastanza rilevati,   da aggiungere un altro motivo, non sempre messo nella sua giusta luce dai critici, quello del destino imponderabile e inesorabile.   un fato, di natura squisitamente mediterranea, pregno di religiosit , che non esclude n  annulla la personalit  umana; un fato che   anche desiderio di evasione e di superamento, oltre che di liberazione, e pertanto generatore di momenti altamente poetici. 'Ntoni Malavoglia deve partire e scomparire, ma la sua partenza segna l'inizio di una ripresa,   una espiazione necessaria e volontariamente accettata, quasi che un nuovo giorno non possa cominciare senza la sua partenza: ma il sole dell'alba illumina l'inizio dell'esilio. Anche la morte di don Gesualdo   una liberazione grande per tanta gente, liberazione espressa per primo da don Michele, quando dice a donna Carmelina di avvicinarsi senza paura al morto, ch  non le avrebbe potuto pi  mettere le mani addosso. Chiss  che un giorno non si venga a scoprire che i vinti sono, invece, vincitori!

\* \* \*

Invero il tema dei vinti che appaiono come vincitori va diventando sempre pi  un tema fondamentale della critica verghiana. Il problema   anche pi  generale e investe, non che il Verga, tutta la narrativa veristica postmanzoniana le cui linee direttrici sono state anche indicate da qualche critico in opere recenti.<sup>3</sup> Esiste senza dubbio un interesse vivo a considerare la cosiddetta questione

<sup>1</sup> Non mi   stato possibile trovare un recente lavoro del Busetto (*Il Verga maggiore*, Padova, Editoria Liviana, s. a.m. 1948) nel quale questi due mondi sono particolarmente esaminati. Una chiara nota recensiva di quest'opera, a cura di A. Navarria, si pu  leggere nel "Siculorum Gymnasium", Catania, 1949, n. 2.

<sup>2</sup> G. PETRONIO, *op. cit.*, pag. 1123.

<sup>3</sup> Il Branca, per es., nell'introduzione al suo studio sul De Marchi, dedicata agli svolgimenti della narrativa postmanzoniana, cos  chiarisce la posizione del realismo italiano: "Cos  il nostro realismo si svolge e si compone nei suoi aspetti pi  validi secondo un'ispirazione meditativa, su toni misurati e pacati, con un'attenzione rivolta non tanto a fornire documentari di tono scientifico ma storie umane, non tanto a cogliere gli aspetti pi  appariscenti o gli attimi pi  drammatici quanto quelli pi  ignorati e segreti che conservino un soffio, un sapore d'anima. Sembra alle volte risolversi, nei pi  felici scrittori, in ricerca, in studio di caratteri, di vita interiore; e anche i costumi e l'ambiente sembrano vivere in funzione di quelle storie d'anime". (V. BRANCA, *De Marchi*, Brescia, 1946, pag. 13).

sociale in rapporto alla produzione verghiana, ma questo problema si presta, oltre che a varie interpretazioni, anche a nuove deviazioni. Così il saggio di Adriano Seroni sulla *Nedda*<sup>1</sup> ha il difetto di essere troppo "politico", assumendo talvolta toni da comizio, ed è un peccato perché il Seroni (nei rari momenti in cui la passione politica è meno evidente) non manca di sottolineare alcuni passi significativi per la intuizione del mondo poetico verghiano. Ma la pietra di paragone per la spiegazione della novella è quasi sempre la famosa relazione Franchetti-Sonnino sulle condizioni della Sicilia, e questo può giovare soltanto a confermare le miserevoli e deplorabili condizioni in cui furono lasciate per lungo tempo le popolazioni siciliane e l'autenticità delle fonti verghiane, ma la ricerca dell'arte e la critica letteraria sono tutt'altra cosa. L'A. avrebbe voluto che Verga "avesse visto *quella* collettività sulla ben chiara base economica che *ne* regola la vita", e si potrebbe rispondere che Verga ha fatto proprio questo, ma lo ha fatto senza preoccupazioni politico-sociali perché era artista e non propagandista. Il Seroni non approva il "peso fatale della rassegnazione", che "rende immutabili le condizioni di questi vinti". Dunque padron 'Ntoni avrebbe dovuto fare per forza la rivoluzione per inserirsi degnamente nell'opera d'arte?

S'è parlato, invece, di "provvida sventura", e già Mario Apollonio aveva additato il riscatto dal dolore e dall'avverso destino proprio nella rassegnazione e nel rasserenamento: "I vinti riescono vittoriosi nell'atto che accettano religiosamente, con un gesto di santificata rassegnazione, il loro destino".<sup>2</sup> L'Apollonio ha insistito anche sopra un altro motivo, e cioè sulla "coralità", sull'ambiente di risonanza "corale", che "determina e via via indica il coro che commenta l'azione", i cui limiti non sono mai oltrepassati dallo scrittore. "Verga ricollega le vicende dei suoi umili ad avvenimenti di grande risonanza", i minimi gesti e gli accenni e i silenzi hanno nel Verga echi vasti e profondi.

Per un bisogno di opporsi alla critica ispirata da intenti materialistici ed economici o da male intesi presupposti sociali, Leone Piccioni ha steso il suo saggio su "la storia della narrativa e dell'arte del Verga".<sup>3</sup> Ma non soltanto per questo (perché in tal caso la polemica sarebbe rimasta sullo stesso piano di quella degli avversari e non assurgerebbe, come in realtà accade, a proposizioni critiche di primissimo ordine), bensì anche per ragioni propriamente critiche, e cioè perché il Piccioni sente che tanti problemi sono tuttavia aperti e insoluti nell'arte verghiana. Alla piatta rassegnazione di coloro i quali, ieri o ieri l'altro, avevano creduto che sul Verga non ci fosse più nulla da dire, il Piccioni oppone i motivi svariati e vivissimi che lo scrittore siciliano potrebbe ancora proporre. Ne risulta

<sup>1</sup> A. SERONI, *La "Nedda", nella storia dell'arte verghiana*, Lucca "Lucentia", 1950.

<sup>2</sup> M. APOLLONIO, *Introduzione allo studio della narrativa italiana dell'Ottocento da Foscolo a Verga*, Milano, Ist. Ed. Cisalpino, 1945, pp. 98-103.

<sup>3</sup> LEONE PICCIONI, *Per una storia dell'arte del Verga*, nel vol. *Lettura leopardiana e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1952.

un lavoro assai denso di spunti nuovi, di indicazioni, di analisi critiche, e anche se il saggio non ha pretese di compiutezza, costituisce certamente un progresso e una novità nella critica verghiana. La trama del lavoro è la stessa di quella dello Scuderi, cioè impostata sulla cronologia delle opere e su una lettura attenta e penetrante, ma il respiro è più ampio e la polemica ha altro sapore. Nel Piccioni, a una informazione bibliografica non molto estesa, fa riscontro una non comune ricchezza di motivi personali talvolta in polemica, garbata ma sicura, con i giudizi e con i giudici più conosciuti e stabilmente affermati. La necessità di più ampie indagini si fa sempre più urgente, dunque, e lo stesso Piccioni promette la pubblicazione delle due redazioni del *Mastro don Gesualdo*.<sup>1</sup>

Accingendoci a uno studio che rilevi la elaborazione della ispirazione e dello stile verghiani, che penetri l'ambiente in cui quell'arte si formò e indaghi i motivi d'anima che ne determinarono la parabola, speriamo di contribuire alla chiarificazione e a un più intimo intendimento della poesia del Catanese.

CARMELO MUSUMARRA

---

<sup>1</sup> A questo proposito si vedano i risultati ottenuti dal Lo Nigro, nello studio qui citato.

F. KRÜGER, *Géographie des Traditions populaires en France*. Avec un Album de 22 Figures. Mendoza, 1950, pp. 255.

Il metodo già applicato dal Menéndez Pidal allo studio dell'evoluzione di alcune romanze spagnole è il punto di partenza dell'A. il quale, in questo pregevole e nutrito libretto, vuole opportunamente mostrare come tale metodo possa applicarsi allo studio delle tradizioni popolari, dar luogo cioè a una "geografia delle tradizioni popolari". Fine di tale "geografia" non è quello soltanto di porre in rilievo le varietà regionali delle tradizioni e di fissarne l'estensione geografica, bensì quello più elevato di ricostruirne la storia, l'origine, l'espansione, le trasformazioni e di cercare i fattori che hanno determinato tale evoluzione con relativa formazione del quadro attuale. In sostanza, ai metodi descrittivi d'altri tempi viene, in tal modo, a sostituirsi un metodo al servizio della storia; la geografia delle tradizioni popolari viene ad essere essa stessa una scienza storica nel senso più alto del termine.

Sembrerebbero, queste, cose note; eppure non lo sono a tal segno che non sia necessario l'insistermi ancora, specie per ammaestramento dei non pochi dilettanti che, in sincerità d'intenzione, credono che il "pezzo" di colore costituisca una pagina di scienza.

Il Krüger ha sì consumata esperienza di queste verità e sì larga conoscenza delle tradizioni popolari europee, che avrebbe potuto darci un lavoro riguar-

dante i principali paesi d'Europa. Ma egli, rivolgendo la sua attenzione alla Francia, non ha trascurato di dare agli studiosi, nella dotta Introduzione, un quadro particolareggiato e preciso dello stato a cui gli studi delle tradizioni popolari fatti con metodo geografico sono pervenuti, dal loro primo passo, al tempo del celebre folklorista finlandese Krohn (fine del sec. XIX), ad oggi, sia nei paesi germanici che in quelli neolatini. Da questo quadro emergono le relazioni che intercorrono fra geografia delle tradizioni popolari e geografia linguistica, anzi, come l'A. rileva, in qualche paese (es. l'Italia) l'impulso alla geografia demologica, o etnografia che dir si voglia, è venuto appunto dai romanisti, esercitati nella dialettologia e abituati a considerare i problemi etnografici che suscita lo studio delle parole.

La materia del libro è ripartita in tre capitoli. Nei primi due il Krüger mostra in quale misura la geografia delle tradizioni popolari francesi ha saputo approfittare dei metodi e dei risultati d'altre scienze; esamina perciò da una parte gli studi di carattere regionale, dall'altra gli studi di carattere generale; cronologicamente, la rassegna arriva, *grosso modo*, sino al 1948. Nel gruppo degli studi regionali troviamo, oltre quelli geografici veri e propri, i dizionari dialettali, le monografie linguistiche, gli studi di folklore regionale, con nomi di vario valore e importanza, fra i quali ha meritamente posto d'onore quello di A. Van Gennep, studioso cui l'A. tributa la sua stima anche col dedicargli il suo volumetto. Del gruppo degli studi



generali fanno parte, oltre le opere generali in senso stretto, le ricerche collettive, i lavori di geografia linguistica e di geografia delle tradizioni popolari (i quali pongono in risalto il fondamentale contrasto che esiste fra il Nord e il Sud della Francia); infine i lavori che si ricollegano al noto orientamento di indagine sintetizzato nel motto "parola e cosa".

L'attenta rassegna acquista carattere di maggiore utilità e anche di novità dagli esempi che la corredano. Sono pagine su certe usanze relative ai rapporti fra la gioventù, alla festa di S. Martino, ai giganti processionali, al tiro dell'arco, altre sulla storia di certi utensili agrari, della cultura di certe piante, di certe fogge di vestiario ecc., nelle quali tutte l'A. fa sentire la sua attiva presenza con la partecipazione ai problemi presi in esame.

Il terzo Capitolo del volume è quello in cui è svolto il tema centrale indicato nel titolo, ed è, per naturale conseguenza, il più ampio. Forse se ne sarebbe potuto fare una "Seconda parte", suddivisa in capitoli, con guadagno del disegno dell'opera; ma questa considerazione non tocca il contenuto. Si tratta dell'esame, sotto l'aspetto della distribuzione geografica, di alcuni fatti classificati sistematicamente: l'agricoltura, la casa rurale e, in pagine più succinte, l'alimentazione popolare, il costume regionale e quello paesano, le credenze, le confessioni religiose, la religiosità, le opinioni politiche.

Le tavole e figure e carte raccolte nell'Album, formano un sussidio di evidente utilità per la dimostrazione e l'intelligenza del metodo oltre che dei fatti; un piccolo numero di esse riguardano particolari del costume paesano, il maggior numero la vita agricola (strumenti da lavoro, mezzi di trasporto ecc.). Esse sono dovute a R. Schütt del Seminario delle Lingue romanze di Amburgo.

Al volumetto arriderà certo larga for-

tuna non solamente nella Francia, in esso particolarmente studiata, ma dovunque sono folkloristi, etnografi, linguisti, ai quali il suo contenuto interessa in pari grado. Un vero servizio agli studi ha reso l'Universidad Nacional de Cuyo pubblicandolo fra le opere della propria Facoltà di Lettere e filosofia, nella serie "Cuadernos de Estudios Franceses", dell'Istituto di Lingue e Letterature moderne.

CARMELINA NASELLI

CARLO FILOSA, *La favola e la letteratura esopiana in Italia dal medio evo ai nostri giorni*. Milano, Casa ed. dr. F. Vallardi 1952; in 8°, pp. XVI - 505.

È il più recente volume dell'utile collezione vallardiana della "Storia dei generi letterari italiani".

Si faccia attenzione al lungo titolo per non cercar nel libro quel che non ci può essere. Perché, quando si dice favola, si pensa non soltanto all'apologo, o favola esopiana, ma anche alla parabola, alla leggenda, soprattutto alla fiaba; e quando il bambino vi chiede che gli raccontiate la favola, vuole una fiaba. Ma fiabe leggende parabole aneddoti e storielle e facezie potranno trovar posto in un'ampia storia della novella, in senso largo intesa, che non mancherà a questa collezione.

Qui si narra per filo e per segno la storia italiana del favoleggiare che trae l'essere dal leggendario favolista frigio Esopo. Noto soltanto di nome nel medio evo (nome che significò, per antonomasia, "favoleggiatore", o "libro di favole"), e scoperto nel testo greco dagli umanisti italiani all'inizio del Quattrocento (basti ricordare Guarino Guarini), Esopo divenne segnapolo in vessillo di quanti scrissero favole, dal misterioso Romulus, del IV o V secolo

d. C., che a una sua traduzione in prosa delle favole di Fedro diede il titolo di *Aesopus* e fu la principal fonte della sterminata produzione esopiana medievale, all'*Esopo moderno* di Pietro Pancrazi.

Ma non si creda che il Filosa si contenti di trattare della vera e propria favola esopiana: egli studia anche romanzi e poemi, quando la struttura e gl'intenti possano farli considerare esopiani; dà ragguagli anche della letteratura animalistica in versi e in prosa dalla *Batracomiomachia* al *Libro degli animali* di Fabio Tombari; e non dimentica la letteratura allegorico-morale dei *Bestiarii* e *Lapidarii* medievali, che rivive in certo qual modo negli "emblemi", cinquecenteschi. Né trascura la favola di tipo mitico-allegorico, che si incontra anche fra i favolisti antichi (Esopo e Fedro) ed è coltivata da molti moderni (Ficino La Fontaine Gozzi Cesarotti Trilussa Morselli e altri), e della quale è maestro non l'umile narratore frigio, ma il divino Platone del mito di Er, degli Androgini e di Atlantide. Tratta infine anche delle traduzioni quando siano artistiche, osservando come alcuni dei più eccellenti scrittori esopiani della nostra letteratura, quali l'Anonimo Senese il Firenzuola il Tommasèo il Pancrazi, siano appunto traduttori o parafrasatori.

I favolisti italiani, se si eccettuino quelli del Settecento e Trilussa, sono stati generalmente trascurati dai nostri storici letterarii. Alla mancanza di un'opera complessiva su questa materia sopera il libro del Filosa, non soltanto con l'ordinata rassegna storica e critica dei molti e spesso pregevoli favolisti latini italiani e dialettali della nostra letteratura, ma anche con una larga messe di notizie bibliografiche, distribuite per età e per autori nelle note ai singoli capitoli e nelle *Appendici* a gli ultimi due, le quali danno diligente ragguaglio degli studi di favolistica e

del loro progresso nell'Ottocento e nel Novecento, in Italia e fuori.

Il Filosa segue un metodo "integralmente storico", erudito e critico insieme: ora valendosi dei sussidii della erudizione e della filologia, ora di quelli della critica e dell'estetica, a seconda che gli argomenti siano tali da richiedere una precisazione storica (come nel caso dei favolisti del medio evo latino), o tali da richiedere un'attenta analisi e valutazione estetica (come nel caso della maggior parte dei nostri favolisti, in specie latini e dialettali). Inoltre, pur mirando in primo luogo a dar rilievo ai pregi artistici, "questo lavoro (dice l'Autore), in coerenza all'impegno assunto d'un metodo integralmente storico, ... non trascura gli altri interessanti caratteri, impressi in questo genere di letteratura, oltreché dalle personalità degli autori, da quelle esigenze e voci della vita contemporanea, non solo letteraria e morale, ma anche civile, sociale, religiosa, scientifica, alle quali esso, volto com'è al pratico ammaestrare, è come pochi altri aperto".

Notevole anche l'esemplificazione: il Filosa intramezza alle pagine di storia e di critica la frequente riproduzione di apologhi di valore artistico e anche (secondato in questo dalla benemerita Casa editrice) illustrazioni esopiane dei migliori incisori, da Francesco del Toppo al Doré.

Non è facile dare in breve un'idea, sia pure sommaria, della vasta materia. Dirò soltanto che questa si adagia in nove più o meno ampi capitoli: dei quali il I tratta dei favolisti italiani in lingua latina durante il medio evo; il II, dei favolisti in volgare dalle origini della nostra letteratura al Rinascimento (in gran parte, volgarizzamenti e parafrasi dal latino medievale e dal francese, ma notevoli per tono schiettamente popolare, sapienza di civili insegnamenti e adorabile candore di linguaggio); il III, dei ritrovamenti dell'Esopo greco e di

Fedro e della nuova favolistica latina nel Rinascimento (primeggiano "l'inventività saporitamente realistica", di Lorenzo Abstemio, la "grazia sagace", di Leon Battista Alberti, l'"eleganza contegnosa", di Gabriello Faerno, il maggiore dei favolisti europei del Cinquecento); il IV, degli autori e volgarizzatori esopiani in lingua italiana durante il Rinascimento (anche qui, grandi nomi: Leonardo da Vinci, Bernardino Baldi e i parafrasatori Firenzuola e Doni); il V, della eclissi della favola esopica in Italia durante l'età barocca (quando invece nella Francia razionalistica e classicheggiante fiorisce l'arte mirabile del La Fontaine, erede di quella del nostro Rinascimento); il VI, del Settecento, secolo d'oro della favola esopica in Italia e in Europa (e qui non occorre far nomi, tanto la materia è nota); il VII, dei favolisti latini in Italia dal Settecento ai nostri giorni; l'VIII, della favola e della letteratura esopiana nell'Ottocento (prevale l'apologo d'arte nella prima metà del secolo, prevale nella seconda metà l'apologo educativo e poi l'apologo politico-sociale); il IX, dei favolisti e degli scrittori esopiani del Novecento, cioè del "favolismo tendenziale", di certi decadenti e del favolismo politico-sociale (mi è caro ricordare il nome d'uno scrittore troppo presto scomparso, Ercole Luigi Morselli, autore delle *Favole per re d'oggi*, che il Filosa giudica "uno dei pochi artisti italiani veramente vitali del Novecento").

Enumererò alcune parti dell'opera, che mi son parse più nuove, o più compiute rispetto a trattazioni precedenti, o, comunque, più interessanti.

La maggior raccolta favolistica orientale, quella del *Pancatantra*, penetrata in Europa nel medio evo per via di Arabi, Greci ed Ebrei, fu ridotta in prosa latina, nel *Directorium humanae vitae*, dall'ebreo convertito Giovanni da Capua, del secolo XIII, a cui si attribuisce il merito d'aver, primo, contri-

buito alla diffusione nell'Europa occidentale delle favole dell'arcano Oriente. Ma il Filosa rivendica la precedenza a Balbo da Pavia (che si può forse identificare con Bernardino Balbi, vescovo, giurista e poeta pavese del secolo XII), autore del *Novus Aesopus*, che fu il primo dei favolisti medievali cui giungessero apologhi di origine orientale, da lui verseggiati in esametri leonini.

La gloria di unico favolista originale italiano del medio evo è data dal Filosa al milanese Mayno o Magno dei Maineri, uomo enciclopedico, medico e astrologo dei Visconti, amico del Petrarca e autore di molti apologhi compresi nel suo *Contemptus sublimitatis* (cioè Disprezzo delle grandezze).

Uno dei più noti favolisti di tutta la letteratura europea, rivelante un vero temperamento di narratore e il gusto dell'aneddoto, della storiella salace, del motto di spirito, è l'umanista Lorenzo Bevilacqua (Abstemio), bibliotecario del Duca d'Urbino, che pubblicò due centurie di apologhi latini nel 1495 e nel 1499. Il Filosa lo crede maceratese: ma non è di Macerata (la quale, nella storia dell'apologo, deve contentarsi del suo Crescimbeni, traduttore in versi delle favole in prosa del Baldi), sì di Macerata Feltria in quel d'Urbino.

In tanto splendore di studi leonardeschi, nessuno ha trattato così ampiamente come il Nostro di Leonardo originale favolista, che ne' suoi cinquanta apologhi in prosa rivela, non che una mente religiosamente intenta al vero naturale e morale, una vera fantasia poetica.

Un compiuto studio è dedicato alle favole siciliane di Giovanni Meli, giustamente proclamato, senz'altro, il maggior favolista italiano; e anche a quelle, di pregio non molto minore, del veneziano Francesco Gritti, che già il Foscolo giudicò "poeta delizioso".

Quel Giovanni Salvatore De Coureil, giornalista italo-francese dell'età napo-

leonica, che conoscevamo quasi soltanto per le sferzate che ebbe dal Monti per le sue balorde critiche al *Giorno* del Parini, ci si rivela ora favolista che, quanto a "verve", e scioltezza di stile, ha poco da invidiare ai migliori dell'ultimo Settecento.

Ottimo tra i mediocri favolisti italiani del secolo XIX pare al Filosa (e veramente è tale) quel gentile ingegno di Giuseppe Capparozzo, sacerdote e poeta, che chiamerei lo Zanella della favola.

Ma andrei troppo per le lunghe, se volessi tutti elencare soltanto i nomi rivalutati o messi per la prima volta in valore. Noterò soltanto che anche su autori celebrati il Nostro sa dire la sua: le ventisei pagine dedicate a Trilussa (e a' suoi imitatori) costituiscono un compiuto studio, storico ed estetico insieme, delle favole del gran poeta romanesco.

Concludendo, è quest'opera un utile strumento di lavoro per gli studiosi di letteratura; potrà l'Autore, in altra edizione, che gli auguriamo prossima, ritoccando qua e là la forma, evitando qualche errore di prospettiva storica e qualche ripetizione, confinando in nota scrittori minimi, renderla un libro da esser accetto anche a coloro (e sono più che non si creda) i quali, amando una cultura disinteressata, cercano letture al tempo stesso piacevoli e sostanziose.

GIULIO NATALI

GIORGIO PASQUALI, *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza 1951.

A venti anni di distanza dalle sue prime "Stravaganze", che sono del '31, il Pasquali ha pubblicato queste *Stravaganze quarte e supreme*, restando così fedele a questo suo genere particolarissimo. Una fedeltà che, se poteva trovare incentivo nel favore riscontrato,

quale libri di filologi raramente ebbero, nasceva soprattutto dalla sicurezza di aver trovato un campo congeniale, in cui sposare interesse di filologo a gusto di scrittore.

Perchè - diciamolo subito - il Pasquali fu scrittore. È per questo che il suo libro merita più che un resoconto dei suoi risultati critici, i quali non sono nè nuovi (poichè gli articoli qui raccolti furono già pubblicati altrove, in giornali, riviste, miscellanee, recentemente alcuni, da tempo altri), nè preminenti, poichè non è una raccolta di saggi critici che l'autore ha inteso fare. Già col titolo, da quando lo rinvenì, egli ha indicato gli scritti che restano al margine della sua professione di studioso. Ciò non toglie che i primi dieci saggi contengano argomenti classici, ma la loro impostazione e la natura generale dei problemi li rende accessibili anche al lettore non specialista. Ad ogni modo, dicevamo, non è questo che nel libro ci interessa. I pregi di esso sono soprattutto pregi di stile, di scrittura. Il Pasquali ha raggiunto un equilibrio, non comune in un filologo, tra l'abito critico-filologico e il tono del narratore. E attraverso questo equilibrio è giunto ad una forma nuova di articolo dotto.

Gli è che il Pasquali fu uomo di larghissimi interessi culturali, filologo rigorosissimo e al tempo stesso "uomo di poesia", come egli disse (ma non di sè), non legato alle sole letterature classiche, materia ufficiale dei suoi studi e, come egli avrebbe detto, del suo "ufficio", ma sensibile ad ogni aspetto dell'arte, capace di gustare con filologica sapienza la parola dell'autore antico come un paesaggio, un angolo della sua Roma (l'articololetto su Trompeo ci fa vedere una Roma che il Pasquali, classicista, intende e ama non solamente nelle sue antichità, ma nei suoi angoli e nelle sue piazzette, nelle sue cose "vecchie", anche se non ancora antiche).

Il presente volume contiene dicianno-

ve articoli. Tutti, si è già detto, pur quelli che sembrerebbero di più stretto carattere filologico, riescono ad interessare anche i non specialisti. È già il caso del primo scritto "Arte allusiva". L'allusione, *stricto sensu*, è il richiamo che il poeta fa volutamente di espressioni o immagini di opere precedenti. Ma in senso più lato allusiva è tutta la poesia "derivata", anche quella in cui il richiamo è inconsapevole, poichè, pur tale, esso conserva la sua forza evocativa. E l'evocazione è il fine, o l'effetto, della allusione. Il procedimento è caro anche ai poeti moderni. Il Pasquali ricorda D'Annunzio, Carducci, Pascoli di *Solon* (noi diremmo anche de *I vecchi di Ceo*, dove al canto del poeta nostro si contrappuntano l'epinicio di Bacchilide e la gnomica di Pindaro, e, forse, di tutti i *Poemi Conviniali*). Molta letteratura moderna nasce e va intesa proprio secondo le leggi della "allusione", sia pure attraverso intenti polemici e con la coscienza di un ripensamento e di un ammodernamento. Basti pensare, fra i contemporanei, ad Eliot, poeta ricchissimo di risonanze allusive, ad Allen Tate, ad O' Neill, a certo teatro francese recentissimo (Camus, Sartre).

Il Pasquali si avvide della natura generale del problema, estensibile a tutte le arti (cita l'esempio dei *Maestri cantori* di Hans Sachs), e ne riconobbe, prima di altri, tutta l'importanza. Assai grande, se si considera come esso si congiunga direttamente all'altro problema, della imitazione. Per un vetusto modo di vedere l'artista che imita riesce sospetto e assai spesso viene condannato. Al punto che in poeti grandissimi si è cercato di ridurre al minimo le imitazioni o esse sono state tollerate come un neo, una macchia scusabili di fronte all'altro che di originale, e però di lodevole e grande, essi offrono. Ma se l'imitazione, come spesso avviene, è intesa come voluta allusione, essa può divenire condizione di poesia, se, come

dice Eliot, "gli artisti, per essere artisti, devono porsi esplicitamente nella loro vera relazione con gli artisti morti". Che poi vuol dire che la derivazione o, più largamente, l'effetto della poesia precedente conduce l'artista allo stato d'animo creativo. Del resto, è stato notato che i poeti che più derivano, o "integrano", sono spesso i migliori: Chaucer, Shakespeare, Milton, Tennyson, il nostro Dante.

Il Pasquali invita ad una indagine su Virgilio, poeta "allusivo", per eccellenza. Uno studio in tal senso era stato già fatto dal Rand (*The magical art of Virgil*, Cambridge 1933), che aveva applicato al poeta latino i risultati della indagine del Livingston Lowes su Coleridge (*The road to Xanadu*, New York 1933). Un anno dopo l'articolo del Pasquali, un filologo inglese, W. F. Jackson Knight, riaffrontava il problema in un capitolo di un suo volume su Virgilio (tradotto nel '49 per i tipi della Longanesi, *Virgilio romano*, Milano) con una analisi copiosa di nuovi elementi, anche se non convince certa sua indulgenza a teorie estetiche propugnatrici dell'arte come creazione inconscia.

L'invito del Pasquali resta a tutt'oggi valido poichè è ancora da tentarsi l'approfondimento di una indagine del genere in Virgilio.

Alcuni degli articoli sono recensioni. Le recensioni del Pasquali non si limitano mai alla enumerazione di pregi e difetti dell'opera recensita, ma sempre vi si ripropone il problema e vi si apporta un contributo. Il che è vera critica. E con la recensione del libro il Pasquali riesce a darci sempre il profilo dell'autore.

Si veda la recensione alla seconda edizione della *Poetica* di Aristotele a cura del Valgimigli (Laterza 1934). La prima edizione, del 1916, per l'interpretazione moderna che del pensiero estetico dello Stagirita il Valgimigli vi dava, aveva incontrato, con lodi e con

sensi vivissimi, opposizioni non meno vive (del Rostagni soprattutto). Il Valgimigli poteva bene attribuirsi - e se lo attribuì - il merito di aver richiamato a nuova attualità di dispute e di studi l'operetta aristotelica, celeberrima nel nostro cinquecento. Al tempo della seconda edizione le polemiche si erano acquietate. Il Pasquali rileva serenamente pregi e difetti della fatica del Valgimigli. Con le altre lodi, di traduttore e insieme interprete ("le due personalità - di Valgimigli e Aristotele - si compenetrano"), del modo con cui "il Valgimigli vede sempre i particolari alla luce del concetto che egli si è fatto della *Poetica*", e che "tra i viventi vi saranno pochi che come lui abbiano riflettuto su ogni paroletta della *Poetica*", la lode maggiore vien fatta al Valgimigli in modo indiretto: con la menzione, che è un confronto implicito, di un altro commentatore della *Poetica*, il Gudemann, che vantavasi di avere atteso al suo commento per 40 anni. Il Pasquali teme che il Gudemann "abbia troppo esclusivamente atteso alla *Poetica*: se ne avesse dato (di anni) una decina al resto dell'opera aristotelica e altri venti ad altri argomenti di letteratura greca o ad altro, la sua opera sarebbe probabilmente migliore". La lode diviene più aperta, anche se rattenuta dalla misura consueta al Pasquali, nelle ultime righe della recensione: "Un libro troppo uno riesce monotono e noioso, fa l'effetto di essere morto: Valgimigli non riesce mai noioso, nè nei libri, nè negli articoli di rivista, nè, crederei, nella scuola, nè certo nella vita di ogni giorno". Poche righe sono bastate a crearvi nitido un ritratto. È questa una capacità caratteristica del Pasquali. In "Poesia greca", che recensisce *Die griechische Dichtung* di Erich Bethe, diciamo così, senza divagazioni "stravaganti", il profilo nasce da rapidissime notazioni: uno studioso "di pensiero... corpulento", che "ha capito bene", quel che nella storia po-

litica occorre a intendere la letteratura, costruttore di medaglioni, all'uso crociano, "più per sicuro senso d'arte, che per considerazioni teoriche", alieno com'è da ogni filosofia. O si veda in "Medioevo bizantino", il giudizio sul Krumbacher, un professore che rimase "sodo campagnolo bavarese al quale l'eccesso della dottrina non aveva fatto perdere il senno".

Un ritratto costruito e completo è invece quello del Barbi. Un ritratto quale migliore non poteva farsi di questo ricercatore di carte antiche, esploratore sistematico di archivi, cultore e intendente di lingua antica, nella Firenze di Raffaello Fornaciari e di Isidoro Del Lungo. Il Pasquali fu legato di viva amicizia al Barbi, pur lontanissimo da lui: l'uno specialista, l'altro *doctor universalis*, come il Barbi stesso ebbe a dirlo.

Ricorderemo ancora il ritratto che il Pasquali fa del Mommsen (pp. 147-163), commentando quel codicillo del testamento del grande storico, che solo nel 1948 fu pubblicato per la prima volta. L'immagine tradizionale del Mommsen ne esce capovolta: "Noi di una generazione che cresceva mentre il Mommsen moriva, ce lo raffiguravamo come una natura granitica... Lo concepivamo insomma come un artiere gigantesco, orgoglioso dell'opera propria, pronto a sempre fulminare con lo sdegno e con il dispregio critici e contraddittori che volessero parere più di quello che erano. La verità era molto diversa: come corporalmente egli era piccino e di aspetto delicato, così la sua sicurezza era frutto di volontà concentrata; internamente egli era tormentato da dubbi e da scoramenti come pochi altri (p. 149)... Il Mommsen ha dato sempre, si è detto, alla maggior parte degli osservatori italiani l'impressione di una natura gioiosa. Io credo fermamente che egli fosse, come i più dei dotti che conosco, malinconico... Egli aveva paura di rimaner

solo con se stesso (p. 152) „. Sono illustrate la posizione e l'azione politica del Mommsen, spiegate certe sue incertezze, certe incoerenze nel campo politico, che meglio di altre cose, meglio della stessa confessione dello storico, accreditano e completano il ritratto che il Pasquali va facendo del Mommsen, come di un uomo tormentato, non scervro da crisi e turbamenti, „un malinconico geniale „, che la gioia della vita „riacquistava solo fuggevolmente nel momento della produzione, che, artistica o scientifica, è per sua natura cosa lieta„.

Ma la recensione più bella resta quella del *Cuore* di De Amicis. La quale poi non è tanto una recensione, quanto una serie di ricordi della propria infanzia, accostata all'infanzia di una generazione nuova. È interessante vedere come un uomo del gusto e della cultura e penetrazione critica del Pasquali faccia il processo ad una lettura d'infanzia, d'obbligo allora a lui come ancora a tutti i bambini. È il computo degli anni passati, della strada percorsa: „Dopo tanti anni di stacco, mi sono sentito eccitare dal contatto di Carlo (il nipote) a osservazioni di storia della cultura, che non potevo fare quando, bambino, leggevo per la prima volta quel libro„. Forse a molti capiterà, come a noi, di rileggere dopo l'articolo del Pasquali il *Cuore* e di consentire col Pasquali in molti giudizi sull'opera deamicisiana. Capiterà di ritrovare nelle preferenze e negli entusiasmi o nelle condanne di Carlo i nostri entusiasmi e preferenze e condanne di un tempo.

„Incontro col santone indù „, pare, già nel titolo stesso (a parte ogni riferimento a „Incontri „, più famosi) un pezzo giornalistico, di giornalista di gran classe. Ma solo nella prima parte. Alla fine ritorna il Pasquali, col suo senso altissimo della cultura, intesa come coscienza di se stessi e come forza affratellante: „Uomini che non hanno sentore della condizionatezza storica di ogni ci-

viltà e di ogni uomo (anche di sè) saranno sì uomini, ma non si muovono sul nostro piano. Non dipende dalla razza ma dalla cultura: io ho sentito fraterno un cinese educato in Germania, sento fraterni Ebrei d'Italia, di Germania, di Polonia, di Russia. Credo che mi potrei affezionare a un collega universitario negro di America, se egli non fosse un semplice tecnico, ma sentisse lo spirito „ (p. 244).

Il santone non pare un santone: „Esanguè è parimenti il gandhiano, piuttosto piccino, magro, stento, tutt'occhiali „. E parla di sè. Troppo. „Il missionario continua a parlare di se stesso e si commuove su se stesso, ricordando la rinunzia alle ricchezze, le privazioni sofferte. Io penso che i grandi santi cattolici - Domenico, Francesco, anche Ignazio - non hanno mai vantato se stessi e di sè hanno discusso quanto meno potevano „. Non è piaciuto al Pasquali, uomo schivo di effusioni di dubbio gusto. Per questo e per altro in lui la „diffidenza verso ogni profeta cresce a mille doppi„.

Ci dilungheremmo troppo se volessimo parlare dei capitoli restanti. Ripetiamo che tutti le doti di scrittore del Pasquali riescono a rendere interessanti.

Si augurava un censore di queste „Stravaganze supreme „, che tali esse non fossero ma restasse aperta la serie delle stravaganze pasqualiane, che il mondo della cultura da più di venti anni ha familiari e care. Purtroppo il titolo fu verace e presago fu forse l'autore accennando nella prefazione a „la probabilità che a questo libro non ne seguano altri dello stesso genere „. Suggestiva anche di chiamare un eventuale volume postumo „Stravaganze di oltretomba „.

L'editore di buona volontà, che vorrà dalle carte del Pasquali trarre una nuova raccolta - se, come pare, vi troverà tanto - avrà pronto il titolo, di chateaubriandesca memoria.

SALVATORE PRICOCO

GUIDO DI PINO, *Linguaggio della tragedia alfieriana, e altri studi*, Firenze, "La Nuova Italia", ed. 1952, pp. 203.

Sono quindici saggi e abbracciano sei secoli di storia letteraria. Infatti quello più ampio sull'Alfieri è decimo dopo altri studi che si iniziano con il riesame della poesia dei *Trionfi* e continuano fino a Goldoni, ed è seguito da brevi, svelti e succosi articoli dedicati a poeti dell'Ottocento, fino a quello intorno alla poesia di Guido Gozzano, che chiude il libro. Così tutta la nostra storia letteraria è presente all'A., in un concetto unitario che arricchisce e dà nerbo ad ogni singolo saggio. Il Di Pino rivolge la sua indagine su alcuni dei maggiori autori, o su qualche loro opera particolarmente significativa, - i *Trionfi*, per esempio, o il *Conte di Carmagnola*, - o anche descrive i più cospicui *Motivi di ambiente nella narrativa tra il XV e il XVII secolo*; e sempre ricava nuovi temi d'interpretazione, o risponde e confronta con gusto personale risultati già assodati.

Il lettore è guidato in un'esplorazione per la quale rivelano qualche aspetto nuovo autori già largamente presentati da studiosi precedenti o addirittura da una tradizione critica secolare.

La critica del Di Pino è quella di una lettura, vorremmo dire, *integrale*; che pur esercitandosi sui valori formali, si nutre dei risultati dell'indagine filologica e storica. E che l'Autore sia adusato, e bene, anche alla filologia è dimostrato pure dallo studio intorno ai manoscritti della *Nuova Opera* e della *Politica* di Giovanni Cavalcanti, che tuttavia in questo libro sembra un po' fuori posto, in mezzo agli altri saggi che sono di critica d'arte, così come dev'essere; una precisa visione storica puntualizzata nell'esame del testo poetico.

Lettura, abbiamo detto, integrale: questo libro infatti, insieme con l'altro intorno alla *Figurazione della luce*

nella *Divina Commedia* apparso alcuni mesi prima, accoglie le più legittime esigenze della critica letteraria di questa prima metà di secolo, in una unità che non è mai eclettismo ma naturale persuasione della necessaria *storicità* della espressione artistica.

Alcuni di questi saggi sono *elzevri* di terza pagina, e porgono nuova occasione di constatare quale aiuto il breve taglio dell'articolo ha dato ad alcuni dei nostri maggiori critici, dal Momigliano al Cecchi, al Praz, nella concentrazione degli argomenti, nella saputa immediatezza dell'esposizione. Anche il Di Pino ne ha imparato la necessità di iniziare rapidamente, di introdurre subito il lettore al centro della questione critica, di svolgergli i temi senza lungaggini né inferiori compiacimenti. Nei saggi raccolti in questo libro la critica comincia infatti *in medias res*, e tale tesa rapidità è anche negli studi più ampi, già pubblicati in riviste. Anche l'ampio studio che dà un'analisi del *linguaggio* dell'Alfieri in funzione della sua poesia, conserva la felice rapidità dei saggi più brevi. Il tono, la cadenza, le sfumature di quel linguaggio poetico sono individuati e seguiti dalla *Cleopatra*, in cui esso "mostra l'intento di una duplice distinzione: dalla lingua prevalentemente lirica della nostra tradizione poetica, e dalle forme eroiche del melodramma", fino ai capolavori di *Saul* e di *Mirra*, che "dimostrano che la catastrofe alfieriana non si genera da un'opposizione meccanica di termini, ma dall'urto - che si scopre inconciliabile - tra passione e legge universale, tra realtà e infinito, tra individuo e tempo". Finissima e precisa la differenza con la catastrofe manzoniana dalla quale "si libera... una vera promessa di pace". Invece "se pensiamo a *Mirra*, a *Saul*, non li vediamo nel punto della catastrofe: esistono per la tragedia del dubbio che ha fatto vertice nel loro cuore di uomini. Buia la



regione della morte, come buia la regione del rimorso o della desolazione. Ma la potenza e la qualità drammatica dei personaggi, è la potenza e la qualità del loro *dubbio* „.

Il saggio sopra *L'intento stilistico del Giusti* fa giustizia delle prevenzioni consuete intorno ad un poeta che non fu un *linguaio* e che „va alla fine veduto alla luce di quelle sue serie persuasioni sui più importanti argomenti del secolo„. Se il Giusti „ha dietro le spalle il Berni e l'aria bernesca del capitolo, ha davanti agli occhi i *Promessi Sposi*.... Egli fu travagliato dalla coscienza dello stile in funzione di una letteratura e di una società più nazionale che granducale e toscana „.

Non è possibile qui menzionare tutti gli studi compresi in questo libro; vogliamo solo aggiungere qualcosa intorno a questo linguaggio critico; frutto di assiduo esercizio oltre che di una notevole e matura originalità di giudizio. È difficile oggi trovare una prosa critica così ricca di sfumature che non frantumino il periodo, che non ingombrino la mente del lettore e che non si risolvano infine in sterile compiacimento. Il Di Pino sa dare alla svelta robustezza del suo dettato un'agilità piena di luce e di ombra, e sa essere magnanimo con l'Alfieri o dibattuto nel *limbo* della disperazione con il Gozzano.

Le ultime pagine, appunto quelle sulla *Poesia di Guido Gozzano*, sono del '51; quelle sulla *Natività del Morgante* sono del '41. Tra questi dieci anni sono compresi gli altri saggi. Quelli più remoti sono stati rimaneggiati, è vero, ma la unità di stile conferma ancora l'assiduità della meditazione di questo critico e la sua fedeltà nell'intento di essere una guida per una lettura integrale.

PAOLO MARLETTA

RENATO TORNIAI, *La danza sacra*, Edizioni Paoline, Roma, [1950], pp. 318, tavv. CXL.

L'A. ha dato alla sua opera largo respiro, proponendosi non soltanto di tracciare i lineamenti di una storia della danza sacra, ma anche di ricercare l'origine e il significato di essa.

Da questo secondo intento trae ragione d'essere la Parte prima (pp. 15-118), dal titolo *Le tre armonie*, che pone i presupposti filosofici del problema e ne trae alcune conclusioni: le tre armonie sono musica, poesia, danza; esse sono parti inscindibili di un tutto armonioso di origine divina; si trovano sempre riunite nelle diverse manifestazioni religiose, etiche, intellettuali di tutti i popoli; hanno in sé qualcosa di divino o di santo, di cui sono fedele espressione.

Io ho detto „si trovano“, „hanno“, „sono“, ma l'A. dice: „dovranno trovarsi“, „avranno in sé“, ecc., e nelle pagine in cui sviluppa le sue conclusioni torna continuamente su questo concetto di ineluttabilità, di necessità, il che, a mio avviso, diminuisce loro efficacia mostrandole quasi subordinate a una tesi. In ogni modo, per quanto riguarda la danza, esse ricercano quando e come questa si sia manifestata nell'uomo, qual è il suo carattere, quale il carattere ch'essa ha negli angoli e nei corpi gloriosi, dimostrano come essa preceda tutte le arti fra i Primitivi e ne sia la madre, infine quando ha fatto la prima apparizione nella liturgia.

A questa prima Parte, cui forse, pel suo carattere, sarebbe convenuto meglio il titolo di Introduzione, ne segue una Seconda dedicata allo studio de *Le tre armonie degli Ebrei nell'Antico Testamento* (pp. 121-156) e una terza concernente *Le tre armonie nei primi Cristiani* (pp. 157-253). Esse mostrano la ricchezza di danze in Israele e l'atteggiamento della Chiesa, che non ha mai condannato la danza come tale.

bensi ha condannato l'uso degenerato in abuso.

La quarta e ultima Parte raccoglie notizie intorno alle *Sopravvivenze di danze liturgiche* (pp. 257-288), intendendo l'A. per danze liturgiche solo quelle sacre dei paesi che sono cattolici da gran tempo (in quelle di paesi cattolici da poco tempo è facile trovare usi pagani abilmente purificati e cristianizzati) e precisamente le danze sacre non solamente alla maniera, per es., di Sacre rappresentazioni o di Misteri, ma quelle introdotte dalla competente autorità in un culto pubblico riconosciuto legittimo dalla Chiesa Cattolica.

Queste sopravvivenze il Cor. le trova principalmente nella Chiesa orientale e in quella del nordovest d'Europa, con particolare riferimento alla Spagna e alle provincie Basche. Per quanto riguarda l'Italia, egli accenna a qualche danza sacra del Piemonte e della Sicilia, ma non ne fa oggetto di esame perchè di esse non trova traccia negli atti pubblici del rito. Qui mi pare che la ricerca non sia approfondita. Una specie di censimento da me eseguito per un lavoro in corso mi fa certa che le sopravvivenze sono più numerose di quanto non si creda e sparse su una area non piccola; per quanto poi concerne la documentazione degli atti pubblici, non mi risulta che sia stata mai avviata un'indagine sistematica per rintracciare le testimonianze che al Tor. sono mancate. Anche da questo lato, qualche cosa potrà forse venire fuori.

Il lavoro non manca di una conclusione generale, il cui contenuto è indicato dal titolo *La mia estetica* (pp. 289-303), e non manca di *Indici* accuratissimi dei nomi e delle cose notevoli. Esso, inoltre, è splendidamente ornato di Tavole, in numero di ben 140, riproducenti opere d'arte figurativa o particolari di esse, scelte fra le più celebri, nelle quali la danza sacra delle età più

diverse ha documentazione o illustrazione.

Non diremo che tutte le pagine del volume abbiano carattere di essenzialità, che anzi digressioni sono frequenti sia nel testo che nelle note. Ciò, mentre dà un po' di fastidio allo studioso di professione, si risolve forse in un vantaggio pel lettore generico che troverà più varia e piacevole la lettura dell'opera, suscitatrice di molteplici interessi.

CARMELINA NASELLI

---

Prof. GUIDO LIBERTINI, *Direttore responsabile*. Autorizzazione 6. VII. 1948, n. 25 del Registro periodici del Tribunale di Catania.

Finito di stampare il 30-IV-1953 nello Stab. Tip. "LA CARTOTECNICA", di Catania. Composizione a mano.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA  
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

PUBBLICAZIONI

- 1) STEFANO BOTTARI: L'architettura della Contea
- 2) CARMELO MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani L. 800
- 3) BRUNO PANVINI: Giraldo di Bornelh . . . . . » 800
- 4) STEFANO BOTTARI: Il Maestro di S. Martino . . . . . » 450
- 5) GINA FASOLI: Cronache Medievali di Sicilia . . . . . » 600
- 6) GIUSEPPE AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . » 400
- 7) LUCE BELFIORE: La Basilica di Murgò . . . . . » 700
- 8) GIORGIO PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano. . . . » 500
- 9) ALESSANDRO PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Brettinger e la poetica  
dell' Aufklärung . . . . . » 1000